



FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY KARLOVY  
V PRAZE

Ústav české literatury a literární vědy

## **Diplomová práce**

Martina Kolářová

Prostor jako součást románového fikčního světa  
The Space as a Part of the Fictional Worlds in the Novels

Chtěla bych poděkovat vedoucímu své práce, Prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc., za nadhled, který dodal do zpracovávané problematiky a za odborné rady a vedení. Dále chci na tomto místě poděkovat tulákovi, který mě v mnohém inspiroval při pohybu po prostoru fikčních světů a pomáhal mi najít cestu.

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V

Dne

Podpis

## **Abstrakt**

Teorie fikčních světů je zajímavým zdrojem nejen pro teoretické uvažování o literatuře, ale i pro konkrétní interpretace. Využila jsem ji jako východisko pro rozbor prostoru v románech. Ve vybraných dílech jsem se věnovala topoanalýze s cílem zjistit, do jaké míry se prostor podílí na významové výstavbě textu. Zajímaly mě především texty, v nichž se dalo předpokládat, že s prostorem pracují, a zbývalo tedy vysledovat v jakém smyslu a rozsahu. Ve výsledku se ukázalo, že některé prostorové kategorie jako cesta, hranice, průchod nebo domov mohou fungovat jako univerzální body, o něž se může interpretační výkon opřít, ale s poznámkou, že není vhodné zabředávat příliš do kategorizování a škatulkování, které mohou v důsledku interpretaci spíše ochudit.

**Klíčová slova:** fikční svět, prostor, topoanalýza, interpretace

## **Abstract**

The theory of the fictional worlds is an interesting source not only for theoretical thinking about literature, but for concrete interpretation, too. I applied it as a method for an analysis of the novel space. In the chosen works I paid attention to the topoanalysis with the goal to know, how much space participates on the creation of the meaning of the text. I was interested most of all in such texts, which were to consider working with the space – the task was then to realize in which way and how much. The results showed, that some categories like road, boundary, passage or home can work as universal points, which can be used for the interpretation, but with the note, that it isn't advisable only to work with too many categories, which could make in the result the interpretation even poorer than before.

**Keywords:** fictional world, space, topoanalysis, interpretation

# Obsah

<b>Úvod</b>	<b>8</b>
<b>0. Úvaha na úvod</b>	<b>9</b>
<b>1. Teorie fikce a fikčních světů</b>	<b>12</b>
1.1) Teorie možných světů jako východisko pro uvažování o světech fikčních	12
1.2) Fikční světy	14
1.3) Fikčnost	14
1.4) Pojem svět	17
1.5) Vlastnosti fikčního světa	18
1.6) Kde hledat fikční pravdu	22
1.7) Čtenářská role	25
1.8) Reference, existence a mezisvětová identita	27
<b>2. Prostor fikčních světů</b>	<b>32</b>
2.1) Teoretická východiska k pojetí prostoru	32
2.2) Interpretace prostoru	34
2.2.1) Místo pohlcující, souboj prostorů: <i>Kouzelný vrch</i> – Thomas Mann	34
2.2.2) Prostor bránící se, neprůchodný, uzavřený: <i>Zámek</i> – Franz Kafka	40
2.2.3) Prostupná hranice světů, oživený prostor: <i>Dvojí domov</i> – Jan Čep	44
2.2.4) Místo duchovní hry – hra o duchovní místo, „skleníkový efekt“: <i>Hra se skleněnými perlami</i> – Hermann Hesse	48
2.2.5) Kde to jsem? Po schodech nahoru, nebo dolů? <i>Dům o tisíci patrech</i> – Jan Weiss	53
2.2.6) Malý velký svět králičí nory. Šachovnice za zrcadlem: <i>Alenka v Kraji divů a za zrcadlem</i> – Carroll Lewis	57
2.2.7) Odtud, odtamtud, odjinud: <i>Nebe, peklo, ráj</i> – Julio Cortázar	60

<b>3. Kouzelný vrch v zemi za zrcadlem aneb Když se všechno propojí</b>	<b>63</b>
3.1) Paleta světů	63
3.1.1) Exkluzivní místo jako past	64
3.1.2) Neptej se kdo, ale kde	65
3.1.3) Cesta jako cíl	65
 <b>Závěr</b>	 <b>67</b>
 <b>Použité zdroje</b>	 <b>68</b>

# Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat prostorem fikčních světů na příkladech vybraných románů. Pracovní postup rozčlením na teoretickou a praktickou část, kde se v teorii pokusím charakterizovat oblast fikčních světů, jejich vlastnosti, vztahy a možnosti, které plynou z těchto principů pro interpretaci literárních děl, a to především právě pro literární prostor. V praktické části budu aplikovat poznatky z teorie fikčních světů na jednotlivé interpretace románových prostorů.

Rozhodla jsem se věnovat se pouze prostorům románovým z důvodu větší přehlednosti a jasnější vymežitelnosti dané problematiky. Vybrané texty jsou poměrně různorodé, avšak všechny se vyznačují širším zapojením prostoru do své koncepce, prostoru, který se vymezuje vůči okolnímu světu. K čemu vede takový postup, co se tím získá a co ztratí, to jsou otázky, které mne k tématu napadaly na začátku výzkumu.

Cílem práce je vysledovat, zda teorie fikčních světů umožňuje např. nový pohled na literární prostor, do jaké míry s ním pracuje a které kategorie je možné prakticky využít. Dalším bodem této topoanalýzy bude pozorování podílení se prostoru na výstavbě smyslu literárního díla. Základním předpokladem pro tento úkol je uchopení významu prostoru pro interpretaci jako výchozího bodu celé analýzy.



## 0. Úvaha na úvod

Vypůjčila jsem si pro začátek uvažování o fikčních světech, jejich vztahu ke světu reálnému a k čtenářům příběh, který ve své knize *Jak skutečná je skutečnost* (1998) zmiňuje Paul Watzlawick. Autorem příběhu je Edwin A. Abbott, někdejší ředitel City of London School, který mimo jiné sepsal knížku *Rovina- Fantastický příběh v mnoha dimenzích* (1884). *Rovina* je vyprávěním obyvatele dvourozměrného světa, kde žijí pouze čáry, kruhy, čtverce, trojúhelníky atd., tedy útvary, jejichž rozměry jsou pouze délka a šířka, nikoli výška. Čtverec, obyvatel dvourozměrné roviny, se ve snu přenesl do roviny jednorozměrné, kde se marně pokouší přesvědčit tamní obyvatele, že existuje i něco jiného než jejich svět. Nikdo mu však nevěří, neboť chybí zkušenost s něčím podobným, a ze snu se proto probudí dosti rozmrzelý. I přes tuto skutečnost se ještě tentýž den dopustí podobné omezenosti, když synovi vysvětluje, že  $3^3$  nemá v rovině význam ani realizaci a odmítá myšlenku, že by to nějak realizovatelné být mohlo. Vzápětí dochází k zvláštnímu setkání čtverce se zástupcem trojrozměrného světa, koulí, která vezme nedůvěřivý čtverec na výlet do svého světa, a on tak prožívá jakousi transcendenci a touží objevovat světy, které mají ještě více rovin než jen 3, ale to koule odmítá poslouchat jakožto holý nesmysl a vrátí jej zpět do světa dvou rozměrů. Čtverec neváhá a začne doma hlásat existenci třetí roviny, za což je zatčen a poslán do blázince.

Vyznění příběhu může být pojato jako poučení ve smyslu relativizace vlastní pravdy a žití mezi otázkami s vědomím, že nic nevím, které je základem lidské zralosti a z ní plynoucí tolerance. Já si pro své úvahy z příběhu беру postřeh, který se týká zakotvení ve vlastním světě a uzavřenosti proti existenci světů jiných, kde se dějí věci, na něž nejsme zvyklí nebo které neodpovídají naší zkušenosti, a proto budou odmítnuty. Podle této teorie nevěříme v to, co neznáme z vlastní zkušenosti nebo co se této zkušenosti příliš vzdaluje. A jestliže máme nějakou zkušenost, která se vymyká z běžného rámce známého v naší společnosti, pak ji nejsme schopni předat dál, ostatní neuvěří v „existenci světa 6d“, i kdybychom jim ho do detailů popsali.

Tato úvaha mě vede k položení několika otázek na úvod: Proč si tedy vytváříme fikční světy? Jak je možné, že jsou přístupné (téměř) všem čtenářům? Jsou sdělitelné? Do jaké míry se vztahují k reálnému světu? Podle jakých hledisek se v nich orientujeme? V jakém prostoru se to v nich ocitáme? Jaký je vztah prostoru zkušenosti a prostoru fikce? Nebudu se snažit odpovědět ihned na všechny tyto otázky, některé nechávám prozatím otevřené jako východiska pro další zaměření mé práce.

Žijeme v racionální době vědy, techniky a umělé inteligence, přesto unikáme do fikčních světů příběhů, kde hledáme... nevím, co přesně, každý něco jiného, ale vstupujeme do nich všichni, ačkoli nevěříme v existenci Sherlocka Holmese ani v možnost pozměnění osudu literárních či historických postav, přesto trneme hrůzou, co se na další stránce stane nebo se upřímně smějeme či podivujeme tomu, co prožívají tihle papíroví hrdinové. Žijeme ve svém světě a literaturu otvíráme s ulehčením, že si od něj na chvilku odpočineme a přeneseme se někam dál, někam do blahodárné fikce, kde nemusíme (zdánlivě!) o ničem rozhodovat, pouze se necháme unášet autorovou fantazií.

Příběh mnoha dimenzí mi připomíná právě vztah čtenáře k fikčním světům, které kolem něj kupí autoři fikčních textů. Čtenář fikčním světům věří, vstupuje do nich a přijímá je v různé míře podle svého cítění, možností logiky a fantazie. Přijímá tak často i existenci světů nepravděpodobných, a dokonce i nepředstavitelných, aby s nimi poměřil své síly a zkušenosti. Jeho přístup k textu musí být otevřený, ochotný ke spolupráci, tolerantní, ale neznamená to, že by měl vylučovat kritický pohled a reflexi. Není chybou, pokud zjistíme, že si fikční svět nedokážeme představit, že se jedná o tzv. *nepředstavitelný nemožný svět* (Eco 2003: 638), který leží mimo schopnosti naší představivosti. Umberto Eco uvádí jako takový příklad Eschrovy rytiny *impossibilií*, které se na první pohled zdají přístupné, ale nakonec vedou k zmatení a k utvrzení se v přesvědčení, že to podle našich zákonů fungovat nemůže. Na rozdíl ale od postav příběhu *Mnoha dimenzí* dává čtenář dílu možnost a neodmítá ho jen proto, že se neslučuje s jeho dosavadní zkušeností.

\* \* \*

Vrátím se k pojmu *zkušenost*, který zazněl v předcházející části. Autor románu dokáže svou zkušenost, kterou vloží do textu, předat čtenářům. Stane se tak, pokud má čtenář zkušenost podobnou té autorově, tehdy zareaguje na podnět, spojí si obě informace a může se díky tomu se sdělením ztotožnit. V druhém případě čtenář ještě danou zkušenost nemá, ale v mysli mu zůstane příběh, a pokud prožije situaci podobnou té z příběhu, opět dojde k propojení a lepšímu pochopení obou situací – reálné i fikční, neboť základ již byl položen.

Zajímavá situace nastává, pokud si autor vytvoří svůj originální fikční svět románu, nikdo ho nezná, nikde se o něm ještě nemluvilo, nikdo v něm nežil, ale čtenáři jsou schopni v něm prožívat, i když to není jejich vlastní, přímá zkušenost, naopak se to jejich zkušeností stává teprve po přečtení textu. Znamená to tedy, že přečíst příběh je to samé jako ho prožít ve skutečnosti? Je to tak, že hledám podobné obrazy a prožitky, situace v reálném životě, jako ty,

co jsem o nich četla, nebo že si naopak vybírám ve fikčním světě jen ta místa, která nějak připomínají již mnou reálně prožitou situaci? A pokud hledám tyto obrazy ve skutečném životě, proč, když víme, že se jedná „jen“ o fikční svět? Co vlastně znamená naše pohrdavá poznámka: „Vždyť je to jen román...?“ Má pro nás vstup do fikčního světa významnější roli, než se na první pohled zdá?

\* \* \*

Hovořím-li o vstupu do fikčního světa, implikuji tím již další nutnou otázku a téma zároveň – vstupovat můžeme přeci pouze někam, tedy do nějakého prostoru. Námi vytvořený vztah k prostoru, v němž se vyskytujeme, je zásadní z několika hledisek pro náš každodenní život. Orientujeme se v něm, pokládáme ho za známé a uchopitelné prostředí, jsme si jím jisti, což vyplývá z naší zkušenosti s ním, spojujeme s ním pocity (např. bezpečí nebo strach) a využíváme jeho charakteristiky jako zdroj příměrů i pro neprostorovou sféru (např. Lotman, 1990).

Jakou představu prostoru nám však nabízí literární dílo, jak je s ním nakládáno, jak je zpracováván a nabízen k vnímání čtenáři? Jaká jsou jeho charakteristika a jaký je jeho podíl na výstavbě významového celku díla? Teorie fikčních světů nabízí několik východisek pro zkoumání prostoru v literárních dílech a představuje nám jej jako zajímavou součást díla a nosný prvek interpretace. V této práci se míním vydat právě tímto směrem a prozkoumat zobrazení prostoru ve vybraných literárních dílech a zhodnotit jeho ztvárnění na základě východisek teorie fikčních světů.

# 1. Teorie fikce a fikčních světů

## 1.1) Teorie možných světů jako východisko pro uvažování o světech fikčních

Doposud neexistuje jednotná a všemi uznávaná teorie fikčnosti, proto se k jejímu vymezení dostanu oklikou. Uvedu několik možných přístupů a pojetí, z nichž se pro účely této práce přidržím jednoho základního pro další východiska. Lubomír Doležel (2003) rozděluje teorie fikčnosti na ty, které vycházejí z předpokladu rámce jednoho světa – světa aktuálního, k němuž jedinému lze referovat, např. pojetí u Bertranda Russella<sup>1</sup>, Gottloba Fregy<sup>2</sup> nebo v mimezi<sup>3</sup>. Za výhodnější však považuje, a spolu s ním je stejného názoru i Eco (1997), vycházet z rámce možných světů: „Univerzum diskurzu není omezeno na aktuální svět, nýbrž zahrnuje nespočetné možné, ne-aktualizované světy“ (Doležel 2003: 27).

S pojmem možný svět se můžeme v literární teorii setkat již od pozdních sedmdesátých let, kdy se spojila tradice francouzského strukturalismu s vlivem anglosaské školy analytické filozofie. Jak uvádí Marie-Laure Ryanová (1997: 570): „Rozvinula se teorie možných světů, moderní adaptace jedné z Leibnizových kategorií, původně jako nástroj pro řešení problémů ve formální sémantice.“ Zástupci francouzského strukturalismu Tzvetan Todorov nebo Claude Bremond se začali zabývat tematikou způsobu existence narativních událostí, závažností virtuálních elementů v rámci literární sémantiky, možností fikčních světů vzhledem k zákonitostem světa skutečného, což vede již přímo k jádru teorie možných světů. Filozofové zabývající se formální sémantikou upozorňovali na možné příbuzenství s literární vědou, a to se také potvrdilo. Prvními literárními teoretiky, kteří se tímto tématem začali hlouběji zabírat a stáli na počátku tohoto literárněvědného směru byli Umberto Eco, Thomas Pavel a Lubomír Doležel. Pojem možného světa se uplatňuje např. v „[...] teorii a sémantice

---

<sup>1</sup>*Bertrand Russell* prosazoval teorii prázdných výrazů, kdy se předpokládá existence pouze jediného světa – světa skutečného. Fikční entity neexistují, fikční výrazy postrádají referenci a fikční věty jsou nepravdivé. Tento směr představuje krajní pozici realistického uchopení fikční sémantiky.

<sup>2</sup>*Gottlob Frege* přispěl teorii čistého smyslu, která odlišuje složku reference (označení určité entity světa) od smyslu (způsob danosti reference). Frege nepřipouští fikční referenci, za fikčními slovy nejsou žádné světy, ale fikčním výrazům přesto připouští význam. Z hlediska pravdivosti je ale nelze považovat ani za pravdivé, ani za lživé, neboť postrádají referenci. Fikci vidí jako nedílnou součást poezie, která musí být takto osvobozena od reference, aby mohla vytvářet estetický požitek, na rozdíl od jazyka vědy, kde je pravdivá reference nutností.

<sup>3</sup>*Mimeze* dominovala v estetice po dlouhou dobu od dob Sokratových. Její hlavní myšlenka tvrdila, že fikční entity jsou odvozeny ze skutečného světa, jsou to jeho napodobeniny. Důsledkem lpění na rámci jednoho světa je dilema, do kterého se teorie dostává při popisu jiných entit, než těch, které svůj protějšek ve skutečném světě mají. U těch ostatních buď musí použít univerzalistickou teorii, která působí velmi samoučelně, nebo přiřknout fikčním entitám samostatnou existenci i mimo text.

fikčnosti; teorii žánrů / typologii fikčních světů; narativní sémantice včetně teorie literární postavy; poetice postmodernismu“ (Ryanová 1997: 571).

Pokud přihlídneme k filozofickým východiskům teorie možných světů, setkáme se se jmény Davida Lewise a Saula Kripkeho, kteří popisují modální systém reality. U Kripkeho (1963) je tento popis znám pod názvem **modelová struktura**<sup>4</sup>, kde je hlavním logickým úkolem popis modálních operátorů nutnosti a možnosti. Modelová struktura byla definována jako abstraktní konstrukt. Přináší s sebou otázku po základní vlastnosti, která ustanovuje jedinečnost aktuálního světa oproti zbytku systému. Z množství teorií vybírá Ryanová dvě, které přinášejí návrh řešení. První teorie pochází od Davida Lewise (1973): „Kategorie skutečného světa se tu bere jako indexikální pojem, jehož reference je proměnlivá podle mluvčího. Reálný svět znamená ten svět, v němž jsem umístěn já.“ Oproti tomu teorie Nicholase Reschera (1973) tvrdí, že „ontologický status skutečného světa se od statutu těch, jež jsou pouze možné, liší tím, že jedině svět skutečný představuje autonomní existenci. Všechny ostatní světy jsou produkty duševní činnosti [...]“. Pro úplnost dodávám ještě protichůdný názor z řady relativistických teoretiků Nelsona Goodmana (1978), který tvrdí, že „neexistuje nic takového jako stálá a poznatelná realita, ale množství soutěžících verzí, z nichž každá má stejný nárok na platnost, protože naše reprezentace reality je z takových verzí odvozena“ (Ryanová 1997: 572).

Abstraktní charakter modelu umožňuje otevřený přístup a širší využití pro literární teorii, která vlastnosti fikčních světů neodvozuje z tohoto filozofického modelu, ale uvažuje o nich na jeho pozadí, jak říká Doležel (Ryanová 1997: 573).

Kripke vysvětluje původ možných světů tak, že si je konstruujeme sami, Eco k tomu dodává, že možné světy mohou být vždy jen světy malé, tedy světy časově a místně omezené, existující pouze „někde v koutku skutečného světa“ (Eco 2003: 628). Totéž podle něj platí i pro fikční svět, kdy text nemůže v zájmu dobré interakce se čtenářem konstruovat příliš složité kosmologické systémy.

Shrneme-li si zásadní informace pro východisko teorie fikčních světů, je zásadní uvědomit si, že jednotná teorie fikčních světů neexistuje, namísto ní je tu mnoho možných pohledů a přístupů. Primárně se dají rozdělit na přístupy zaměřující se na existenci rámce

---

<sup>4</sup> Modelová struktura je logická konstrukce, která se skládá z množiny K (možné světy), z prvku této množiny G (aktuální svět) a ze vztahu R mezi různými světy ze systému K a jejich možnými alternativami v K. (In: Ryanová 1997: 571)

jednoho světa a na přístupy v rámci existence více světů. Jednu z možností jak tuto problematiku uchopit představují filozofické modely Lewise a Kripkeho týkající se vymezení aktuálního světa vůči světům jiným, které literární teorie využívá jako východisko pro některá uvažování.

## 1.2) Fikční světy

V této kapitole se pokusím uvést základní charakteristiky fikčních světů a jejich hlavní rysy, z nichž budu nadále vycházet při zkoumání vlastností prostoru a jeho organizaci a ztvárnění ve fikčním světě. Mým cílem je vyzdvížení klíčových teoretických bodů a ohrazení oblasti mého zájmu pro účely této práce, která musí být nutně výběrová a úzce profilovaná vzhledem k širší tématu problematiky fikčních světů a prostoru.

Nejprve vymezím pojmy fikce / fikčnost jako východiska pro kontextové pozadí teoretického uvažování. Dále se pokusím navrhnout některé možnosti pro chápání a pojetí pojmu světa jako takového a dotknu se i problematiky vztahu fikčního a aktuálního světa, vlastností a charakteristických prvků fikčních světů, otázky fikční pravdy a role autora i čtenáře při práci s fikčními texty.

### 1.2.3) Fikčnost

Abych se mohla začít zabývat zkoumáním určitých rysů fikčního světa, je nutné si na začátek uvědomit, do jaké oblasti zkoumání se vydávám. Co znamená pojem *fikční* a jak ho lze definovat, případně určit a odlišit od jiných přívlastků, které vůči literatuře aplikujeme? Pojem *fikční* se obvykle objevuje v páru s výrazem *aktuální (reálné)*, což nabízí možnou cestu směrem k srovnávání s aktuálním světem a jeho kulturní perspektivou. Některé texty, které byly původně napsány jako texty filozofické či historické, začaly být časem považovány za součást fikčního diskursu. Např. v antickém Řecku, ale i v jiných kulturách se mýty a legendy o bozích považovaly za součást skutečného světa. Avšak fikční texty nemusí vždy nutně referovat výhradně k bytostem nadpřirozeným, naopak mohou být z velké části zakotveny v aktuálním světě. Fikční texty se dají považovat za možnou verzi, kterou dělí od zbytku světa specifická časová a kulturní určení.

To ukazuje na poměrně nejistou a závislou podstatu textů na okolním světě a jeho měnícím se kontextu. Je možné říci, že fikčnost není stálou vlastností textů, hranice jejího

vymezení se mohou v dané kultuře a společnosti posouvat. Jak upozorňuje Ruth Ronenová (2006: 93): „[...] je tu i nesnáz s pokusy jednoznačně odlišit jakoukoli třídu fikčních světů, jež jsou v dané kultuře už jako fikční vytvářeny; jednotlivé aspekty fikčnosti se totiž mohou vynořit v textech hlásících se mezi texty historické, žurnalistické nebo vědecké. Fikčnost do textu vnáší každá manipulace s fakty (narativizace, výběr, rozvedení nebo kondenzace materiálu) a taková manipulace je procedurou fakticky nezbytnou v každé komunikaci.“

Tento postřeh staví na jedné straně fikci do významné pozice v rámci komunikace, neboť ji neobviňuje z falšování dat nebo matení podáváním nepravdivých informací, naopak ji představuje jako neodmyslitelnou součást komunikace v podstatě nezáměrnou, ale rozhodně funkční a nutnou z hlediska způsobu našeho myšlení a práce s daty. Na druhou stranu nás také upozorňuje na to, že by se „pravdivost“ výpovědi možná neměla přeceňovat a rozhodně by se tedy jiné texty, které jsou jako fikční již od začátku označovány, neměly podceňovat.

Zmíním zde několik možných pohledů na fikci, které by mohly pomoci definovat některé charakteristické vlastnosti fikce jako takové. Někteří teoretikové se pokoušeli popsat jazykové příznaky charakterizující fikci, ale závěr plynoucí z výzkumů potvrdil, že fikčnost textů je podmíněna především oficiální kulturní kategorizací textu, z níž vychází i náš způsob čtení a přístup k němu. Existuje tedy jakýsi soubor logických pravidel, který je pro tento druh textů typický a zároveň návodný pro čtenáře.

Dá se říci, že fikčnost je typ vztahu mezi pisatelem a čtenářem, kdy čtenář přijímá „pravidla hry“ a vstupuje do fikčního světa, který se tak pro něj stává po dobu čtení prostorem, který akceptuje a vnímá jako skutečný. Přesto je zde neustále po ruce svět aktuální jako místo reference pro ověřování si děje světa fikčního, k němuž se čtenář vždy vrací a vztahuje.

Jak jsem již zmínila, nemusí fikční světy nutně korespondovat se světem aktuálním, ale zároveň z něj mohou vycházet. Z toho vyplývají i další charakteristiky pojmu fikčnost – jako fikční může být označen svět bez ohledu na stupeň své podobnosti se světem aktuálním a také bez ohledu na to, zda obsahuje postavy historické, imaginární nebo nadpřirozené.

Zde se nabízí otázka, jak je to s fikčním zobrazením prostoru, kterému se chce tato práce věnovat – lze tvrdit o pojetí prostoru ve vztahu k fikčnosti textu to samé jako o pojetí postav? Je zobrazení a výběr prostoru pro fikční svět důležitější než výběr postav, pokud se zamyslíme nad tím, že postavy se musí „někde“ pohybovat? Domnívám se, že se prostor a postavy doplňují, nebo mohou jít proti sobě při zaplňování fikčního světa, ale ani jedno

kritérium nepřeváží, zásadní zůstává kulturní kontext, přičemž ale zobrazení prostoru hraje zásadní roli pro kontextové zasazení postav. Na druhou stranu nesmíme opominout ani tu skutečnost, že by bez subjektu nebylo možné operovat s pojetím prostoru, stejně jako času nebo iluze. Subjekt zde zůstává styčným bodem, k němuž se naše tázání s různou intenzitou přibližuje, i když se zabýváme přednostně prostorem.

\* \* \*

Neexistuje stabilně daná skupina fikčních textů ani pevný soubor pravidel a textových rysů, podle nichž by se dala fikčnost rozpoznat. Proto se odkazuje na celkové pojetí konvence výstavby takových světů, kulturní kontext a hodnocení i čtenářský přístup jako na základní pohledy, z nichž lze pragmaticky povahu textů posuzovat. U fikce tedy předpokládáme jiný typ závaznosti vůči aktuálnímu světu, alternativní chování a projevy postav, specifické fungování pravdivosti atp.

Jako příklad specifického fungování pod vlivem fikčnosti lze uvést fungování fikčních výroků (Ronenová 2006: 107 – 109), o nichž na prvním místě platí, že nevypovídají nic o aktuálním světě, naopak jsou uzavřeny v modální množině svého světa a určují jeho logickou strukturu. Fikční výroky nemusí naplňovat logickou konzistenci a koherenci, ale jinak pro ně požadavek textové soudržnosti a návaznosti platí. Pro fikční výroky je typická jejich neúplnost, nemožnost maximálního popisu daná omezením záměru autora, rozsahu díla, ochoty čtenáře k recipování takových popisů a velikosti i rozsahu diskurzu, který popisuje.

Fikční výroky reprezentují skutečné i imaginární postavy, proto se v nich mísí dva druhy denotace, z nichž jeden odkazuje k entitám historickým. Tato skutečnost bývá buď popisována jako **stupně aktuálnosti** ve fikčním světě, nebo považována za irelevantní, neboť všechny výroky v díle jsou stejně fikční. Každý výrok v textu je považován za nezbytný, neboť identifikuje individua fikčního světa a vybavuje je vlastnostmi, na jejichž základě se stávají navzájem textově závislými. Osobně mě tato otázka zajímá a přikláníla bych se spíše k možnosti diferenciaci posuzování fikčních výroků, pokud bychom odhlédli od jednoty textu a viděli v ní spíše množinu vztahů a složek, které ji vytvářejí a které tvoří kontext fikčního světa.

Dále se k pojmu fikčnosti dostanu v kapitole pojednávající o vlastnostech fikčních světů, kde budou některé body zmíněné již zde důkladněji rozpracovány.



## 1.2.4) Pojem svět

Svět je druhým významným pojmem, který by měl být trochu úžeji ohraničen a osvětlen, než jej budu používat jako jeden ze styčných bodů teorie. Kdy označím nějakou množinu věcí, vztahů a dějů jako svět? Vyjdeme-li od této otázky, nabízí se nutně hledání kritérií a typických rysů *světa*. Kdybychom ovšem zapátrali v literatuře, zjistíme, že se jako „svět“ často označují velice odlišné modely či struktury. Někdy hovoříme o světě hlavní postavy a máme na mysli její psychický život – myšlenky a úvahy, jindy jako svět označíme celé literární dílo nebo jeho části. Použití tohoto pojmu v různých kontextech také implikuje různé významy. Zde se přidržím výkladu Ronenové (2006: 116 – 127), která nabízí jako východisko pro utřídění terminologie kolem pojmu *svět* tři teorie z oblasti literární vědy od Romana Ingardena, Jurije Lotmana a Saula Kripkeho.

Ingardenovo pojetí pracuje s pojmem svět ve vztahu k vytváření iluze reality. Jeho výklad světa je nemimetický, vidí jej jako strukturu vztahů a významů generujících nějakou reprezentaci. Světy umění považuje za omezené na intensionální oblast bytí a přisuzuje jim charakteristický rys nedourčenosti, nekomplexnosti.

Lotman na pojmu svět ukazuje, jak umělecké dílo modeluje nekonečné univerzum pomocí svého prostorově omezeného systému. Svět aktuální se odráží ve světě omezeném. Vztahy omezeného světa k univerzálnímu jsou ustavovány v operacích s prostorem, dějem, postavou a hranicemi, kteréžto kategorie tvoří sémiotický systém pro přenos informací o modelech kultury, na jejímž pozadí je text projektován. Umění systematizuje mimouměleckou realitu, literatura zde imituje skutečnost.

Oba zmíněné pohledy považují svět primárně za množinu objektů a složek umístěných v čase a prostoru, k nimž se přidá nějaká další složka, která tuto množinu prvků transformuje ve svět umělecké povahy. Strukturou uměleckého díla se zabývají zevnitř a pozorují hranice daného systému. Svět je jim tedy jakýmsi způsobem reprezentace a organizace poznání.

Na rozdíl od předchozích dvou se Kripke zabývá množinami objektů nebo množinami situací vzhledem k tomu, co leží vně hranic množiny. Termín svět používá pro uzavření modalizované množiny výroků reprezentujících jednu situaci nebo jeden svět vzhledem k ostatním množinám.

Obecně je mimetický pohled na vztah aktuálního světa a světa literatury považován za zastaralý a nahrazují jej jiné přístupy, jež staví fikci na roveň světu skutečnému.

Jistou možností pro uchopení pojmu svět nabízí i tázání postmodernismu, jak formuloval Brian McHale (1987) (Ryanová 1997: 593). Modernismus se ptá: „Co mohu vědět o sobě, o světě?“ Postmodernismus se táže hlouběji: „Co je svět? Jaké druhy světů existují, jak jsou utvářeny a čím se liší? Jaký je způsob existence textu a způsob existence světa, který text projektuje?“ Tímto tázáním se dostává k vlastnostem světů, na jejichž základě vznikají následně různé přístupy k fikčním světům.

Přijmutí myšlenky existence plurality světů (McHale ji označuje jako pluralistickou realitu) umožňuje vhledy do subjektivních světů, které jsou součástí **centralizovaného systému** se vztahy *vytvářený – kontrolující*, jedná se tedy o způsob reprezentace. Zajímavé je, že jejich centrum se pohybuje, a to podle toho, který svět považujeme právě za aktuální. To podporuje otevřenější přístup k fikčním světům, kdy zde přiznáváme jistou organizaci a systém v řídicích vztazích, ale zároveň dodáváme, že centrem se může stát kterýkoli ze světů.

Možné světy jsou přijímány v pluralitní představě, ale jako součásti jednoho rámce světa, ať už jsou možné světy považovány za alternativní světy paralelní nebo za abstraktní množiny pohybující se na okraji aktuálního stavu věcí.

### 1.3) Vlastnosti fikčního světa

Po úvodním vymezení pojmů fikčnost a svět se dostávám k vlastnímu tématu: co charakterizuje fikční světy a jaké vlastnosti vykazují. Ronenová (2006: 17) fikční svět chápe jako „systém entit a vztahů (časoprostorové vztahy, sekvence událostí a akcí), které se dají odlišit od jiných oblastí s jinými množinami entit a vztahů.“ Dále uvádí, že „světy jsou navzájem rozeznatelné, ať už jsou to světy fikční, možné nebo aktuální.“

Za jeden z hlavních příznaků autonomie fikčních světů je považováno vytváření **nezávislého modálního systému**. Pod tímto rozumím tu skutečnost, že ne vše, co je nutné a možné ve světě aktuálním, musí být nutné i závazné a možné ve světě fikčním. Tedy pokud protéká Vltava Prahou ve světě reálném, není vyloučené, aby ve fikčním světě město nemíjela.

Ronenová (2006: 17) se domnívá, že „fikční svět obsahuje jisté jádro faktů, kolem něhož krouží množiny situací s klesající fikční aktuálností. [...] Tato struktura naznačuje, že

fikční fakty nevypovídají o tom, co by se mohlo nebo co by se nemohlo objevit v aktuálnosti, ale o tom, co se opravdu objevilo ve fikci.“

Dalším, kdo se k teorii modalit ve fikci vyjadřuje, je Doležel (2003: 122 – 132), který předkládá celý systém různých modalit a jejich využití při tvorbě fikčního světa. Zmíním je zde pouze okrajově pro úplnost přehledu:

- 1) modalita *aletická* vyjadřuje nutnost, možnost, nemožnost, udává tedy podmínky a omezení pro fikční svět, kde ovlivňuje kauzalitu, časoprostorové uspořádání, akční schopnosti osob;
- 2) modalita *deontická* slouží k vyjádření zakazujících a předpisujících norem, což může vést k napětí mezi subjektivním postojem a společenskou normou, často realizováno u revoltující postavy vymykající se řádu a následující vlastní zásady;
- 3) modalita *axiologická*, která umožňuje valorizaci světa, tedy rozlišení na dobré a špatné, případně pro stanovení a popsání hodnot;
- 4) modalita *epistemická* vyjadřuje kategorie vědět, nevědět, věřit, čímž je předurčena pro oblast vědy, ideologie, náboženství a kulturních mýtů.

Pro vytváření a fungování fikčního světa jsou z tohoto pohledu zásadní aletická a deontická modalita, k hodnocení a kategorizaci příslušného světa využíváme nadále modalitu axiologickou a epistemickou. Pro uvažování o organizaci a zobrazení prostoru v díle nám poslouží především modalita aletická, avšak, jak píše Doležel, svůj podíl ve fikčním světě mají všechny čtyři druhy modalit.

Fikční světy jsou považovány za konkrétní konstelace stavů věcí, které nejsou ve světě aktualizovány. K aktualizaci může docházet ve fikčním světě, který odráží odlišnou logicko-ontologickou doménu, ke které fikce patří. Právě odlišná pravidla logiky znemožňují fikčním situacím proniknout do světa reálného, i když si později ukážeme, že některé tendence jsou zaměřeny i tímto směrem. Při uvažování o fikčních světech by se neměly zaměňovat kategorie, které platí pro fikční světy a pro možné světy, neboť právě aktualizace, logická pravidla, modální systém a jejich realizace se od sebe zásadně v různých světech liší.

\* \* \*

Pokud jsem se při uvedení příkladu k fungování modálního systému ve fikčním světě odvolávala na svět aktuální, nebylo to neoprávněně. V této části bych se chtěla dále věnovat

právě vztahu fikčního a aktuálního světa. Ronenová rozebírá vztah fikčního světa k aktuálnímu světu takto (2006: 21): „Systém fikčního světa je nezávislý systém, ať je jím konstruován jakýkoli typ fikce a ať tato fikce čerpá z našich znalostí aktuálního světa v jakémkoli rozsahu. Poněvadž **fikční světy jsou autonomní, nejsou víc nebo méně fikční v závislosti na stupni příbuzenství fikce a reality**: fakty aktuálního světa nepředstavují pro fakty fikce konstantní referenční body.“ Přesto se nedá fikční svět od aktuálního jen tak snadno oddělit, neboť ať už se zabýváme fikčními entitami, událostmi, perspektivou nebo časoprostorem, vždy narážíme na skutečnost, že „fikční svět [...] je závislý na **kulturněhistorické skutečnosti aktuálního světa**, neboť v ní byl vytvořen a udržuje s ní více méně zřejmé příbuzenství.“

K tomuto tématu uvedu ještě jednu poznámku, která se objevuje u Ronenové (2006: 110) jako základní rys fikčních světů: „Fikční svět není možný svět, který se odvíjí od aktuálního stavu věcí, ale svět logicky a ontologicky k aktuálnímu světu paralelní; fikční výroky konstruují autonomní svět, jenž pouze fakultativně a v různém odstupňování může vycházet z aktuálního světa.“

Zde se nám dostává jasného odlišení aktuálního, možného a fikčního světa zároveň s poukazem na zajímavý vztah fikce k realitě, kdy se mezi nimi může vytvářet široká škála nejrozličnějších vztahů, které nemusí být vždy výhodné pouze pro fikci, ale mohou ovlivňovat i realitu. Na tomto místě mám na mysli příklady různých utopií, které svým způsobem předpověděly vývoj společnosti jako Orwellův román *1989* (1949) nebo přímo ovlivnily svým působením realitu jako Čapkova hra *R.U.R.* (1920).

Ačkoli často ve svém chápání fikčního světa vycházíme z roviny nám známého světa aktuálního, nepřekvapí nás, pokud nalezneme ve fikčním světě postavu, která se zdá odkazovat k jiné entitě z aktuálního světa, již ale autor vybavil jinými vlastnostmi a rysy (teorie protějšku). „Fikce může konstruovat nemožné objekty, jakož i jiné objekty, které se nápadně liší od svých protějšků v aktuálním světě“ (Ronenová 2006: 58). Z toho vyplývá, že naše zkušenost z aktuálního světa je brána jako základní pro pochopení a práci s fikčním světem, ale zároveň slouží právě jen jako základ, který má pomoci rozvíjet fantazii a vytvářet nové obrazy a skutečnosti.

Fikční svět chápeme tedy vždy ve vztahu k světu reálnému, ale podřízen mu není. Eco (2003: 633) zdůrazňuje, že fikční svět „má svou vlastní ontologii, která musí být respektována.“ Na základě toho varuje před svévolným čtením, co se týče hodnocení fikčních

předmětů a pravdivosti výpovědí v textu, jež se jich týkají. Je to svět s nutným **omezením**, které se vztahuje ke konečnému počtu osob a předmětů na rozdíl od možných světů, k jejichž charakteristickým rysům patří, že jsou nekonečné. Fikční svět je souborem **neaktualizovaných stavů věcí**. Je generován fikčním textem, a tedy pokud by byl možný nekonečný počet textů, byl by potenciálně možný i nekonečný počet fikčních světů, jak zmiňuje Bohumil Fořt (2005: 56).

Dále nenajdeme u fikčních světů logickou úplnost, text není schopen popsat vše, a ani to není jeho úkolem, zde je na místě zmínit teorii Wolfganga Isera o **místech nedourčenosti**<sup>5</sup> v textu, která pojednává právě o neúplnosti fikčních světů. Z této teorie lze vyvodit klíčové aspekty pro způsob existence fikčních entit:

1. „reprezentované předměty nejsou nikdy úplně určeny po všech svých stránkách;
2. místa nedourčenosti nemohou být z fikčních předmětů nikdy beze zbytku odstraněna;
3. při četbě literárního díla si mezery nebo místa nedourčenosti jen zřídka uvědomujeme.“

(Ronenová 2006: 128)

Ronenová (2006: 111) k Iserově teorii dodává: „**Neúplnost** se ve fikčním světě jeví jako inherentní vlastnost fikčních stavů a předmětů a ne nutně jako mezerovitost. Naopak spíše jako přednost literárně hodnotná – např. neuzavřenost a dvojznačnost.“ „[...] Fikční diskurs může referovat k neúplným, ale přesto dobře individualizovaným objektům a konstruovat je. Neúplnost není v rozporu se sebeidentitou entit“ (Ronenová 2006: 58).

Toto doplnění Iserovy teorie je přínosné zejména pro pohled na čtenáře a jeho práci s fikčním textem, ale i pro uvažování o fikčních entitách. Je nutné si uvědomit, jak málo informací někdy stačí pro vytvoření individualizované postavy, kolik místa zde doplňuje naše fantazie.

Místa nedourčenosti se netýkají zásadně pouze existence entit fikčních světů, ale i prostoru a jeho popisů v rámci fikce, což se jeví jako zajímavé téma pro tuto práci. Jak je známým faktem, prostorových charakteristikám je věnováno extrémně málo místa vzhledem

---

<sup>5</sup> Místo nedourčenosti / prázdné místo je ústředním pojmem teorie estetiky působení, kterou rozpracoval W. Iser. Iser navazuje na Ingardenův koncept neurčitých míst. Zaplňování mezer v textu chápe jako dynamické, otevřené dění konstruující smysl, jež spočívá v interakci mezi čtenářem a textem. Perspektiva textu vybízí čtenáře k aktivnímu dotváření a zároveň ho i kontroluje. Systémová reference struktury textu je neustále otevřena intersubjektivní rekonstrukci. (A. Nünning: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host 2001)

k celkovému obsahu literárních děl, přesto to zřejmě nikdo nechápe jako újmu, spíše dokonce jako přednost nepopisné literatury. Detailní charakteristiky prostoru (a nejen toho) brzdí postup a rozvíjení dějového napětí. Pravděpodobně je to však vnímáno jako přežitek z hlediska charakteru doby. Dokud nebyla možnost tolik cestovat, sledovat televizi, fotografovat apod., neměli čtenáři dostatek vizuálního materiálu pro rekonstruování prostoru děje z jiného prostředí, než v jakém žili běžně, proto se autor musel přizpůsobit jejich potřebám a prostředí důkladněji popsat. Samozřejmě ani tehdy se nevyhnul nutné výběrovosti podávaných informací, ale přesto bylo prostoru věnováno více místa v rámci díla.

Dnes nás nudí rozpravné romány z 19. st. vyžívající se v popisech pokojů nebo vybavení lodí na zámořských plavbách, toužíme po ději a dobrodružství, po poznání, které nám nezprostředkují fotografie a které je specificky odlišné od toho, co se nám dostává skrze filmovou produkci. A přesto, pokud autor s prostorem pracuje, je zajímavé věnovat tomu pozornost a ptát se, jak jeho pojetí místa zasahuje do významové roviny textu, co nového nám může odhalit, na co poukázat, co zvýraznit a zároveň také, co všechno se mu do textu už nevešlo nebo co záměrně vypustil. To se pokusím ukázat v další části své práce, která bude navazovat na tyto úvodní kapitoly k tématu fikčních světů, kde se budu tentokrát již zabývat konkrétními texty. Dříve ale ještě zdůrazním téma pravdivosti ve fikci, kde hraje významnou úlohu tvůrce fikčního světa a průvodce tímto světem a rozpracuji ještě více roli čtenáře, úskalí, která na něho při četbě čekají a zároveň možnosti, jež mu fikce otvírá.

## 1.4) Kde hledat fikční pravdu

Důležitým prvkem při práci s fikčními texty je nepochybně zvážení role autora. „Předpokládáme přítomnost nějakého původce fikčního textu a chápeme fikci jako záměrnou akci. **Autora** přijímáme jako zdroj autority a řízení. Zdroj informací může být i vševědoucí vypravěč, postava nebo vypravěč nespolehlivý - každému je přidělena jiná míra autorizace a důvěry ze strany čtenáře. [...] **Autor** je zdrojem řízení a koherence fikčního světa, považujeme ho za organizující princip tohoto světa. [...] Fikční svět obsahuje nejen to, co o něm tvrdí autor, ale i to, co je v autorových tvrzeních implikováno a dokonce i to, co do něj vnáší čtenář svým chápáním“ (Ronenová 2006: 110).

**Věříme autorovi jakožto autoritě**, která nám otvírá pohled na nové poznatky. Jediný on má klíč od fikčního textu, který se rodí v jeho hlavě. Stejně jako když se dozvíme v rádiové relaci, že vědci objevili nový druh opice, neviděli jsme ji, ale na základě popisu a

slov biologa, který objev prezentuje, mu věříme, je pro nás autoritou a zdrojem informací, o němž nepochybujeme.

Problém může nastat, pokud se v textu objevuje více narativních hlasů – vypravěč, postavy, které si mohou odporovat. Proto není možné odvozovat **fikční pravdy** automaticky z textových výpovědí. Jak se tedy vlastně čtenář orientuje v textu, aby se udržel spolehlivého zdroje vyprávění a poskytování informací a zároveň nemusel nad textem strávit dvakrát tolik času rozbořem motivace postav a vypravěče?

Zde je na místě zmínit tzv. **autentifikační funkci** (Doležel 2003), která člení textové výpovědi na autentické a neautentické. Tato kritéria přidělují vypravěčím hlasům různé stupně autoritativnosti. Za přirozeně autoritativní se považuje vypravěcí objektivní Er-forma, na rozdíl od nespolehlivého vypravěče v Er-formě nebo subjektivní Ich-formy. Typickým příkladem nespolehlivého vypravěče je Mannův Felix Krull<sup>6</sup>.

Doležel tuto škálu nazývá **stupňovitým ověřením** (2003: 155), kdy nejmenší váhu připisuje subjektivní Ich-formě. Uvádí příklad, kde se ptá: Co existuje ve světě Dona Quijota – obři nebo větrné mlýny? Zde se dostáváme k podstatě věci, kdy by čtenář odpověděl, že větrné mlýny, protože ty si umí představit i ve svém aktuálním světě, ale obry nikoli. Pravda fikční výpovědi a zdroj jejího ověření leží ale jinde, tentokrát nikoli v oblasti zkušenosti čtenáře, nýbrž v textuře. Ve fikčním světě existuje to, co zkonstruuje text. V Quijotově světě tedy existují obři i větrné mlýny.

Tento příklad ukazuje, jak jsme zvyklí samostatně pracovat s textem a fikčními událostmi na základě vlastní zkušenosti, aniž bychom potřebovali přílišnou intervenci ze strany vypravěcího subjektu. Přesto je tato intervence často nutná, už např. jen pro minimalizování podobných nesrovnalostí, které mohou nastat v otázce existence entit a jejich uchopení, což zásadně ovlivňuje právě vypravěč.

Ryanová (1997: 594) zmiňuje možnost, kdy autor vstoupí do rámce fikčního světa jako jeden z promlouvajících hlasů. Stává se tak jeho součástí, a tedy fikční entitou se specifickými pravidly pravdivosti. Ztrácí tím současně i důvěryhodnost, kterou bychom mu jinak přiřkli, pokud by promlouval např. v doslovu. Fikční svět ho pojme do sebe a začlení, ovšem za cenu přijmutí svých pravidel.

Zároveň může vzejít otázka, zda není autor tedy také jen součástí dalšího fikčního světa, který je vytvářen opět něčím vyšším, přesahujícím světa autora. Tato myšlenka odkazuje k centralistickému pojetí existence světů.

---

<sup>6</sup> Thomas Mann: *Zpověď hochštaplerka Felixe Krulla* (1954)

Druhou významnou podmínkou v otázce fikční pravdy je funkce **implicitnost** / **explicitnost**, která rozšiřuje okruh fikčních pravd mimo množinu skutečných textových výpovědí, neboť povoluje vytváření fikčních postav a fikčních pravd pomocí takových postupů, jako jsou aluze a presupozice. Doležel (2003: 173) uvádí, že „texty implikují nevyřčené významy, a do hry tedy vstupují nejen zjevné, ale i skryté sémantické složky.“

Přes výpovědi fikční se dostáváme obloukem k výpovědím o fikci, které se s prvními rozhodně nedají ztotožnit, neboť vycházejí z jiného základu.

„Výpovědi o fikci jsou formulovány tak, aby ukázaly, jak se fikční světy řídí strukturními požadavky koherence, kontinuity a organizovanosti. Fikční světy se skládají ze smysluplně strukturovaných situací a výroky o fikci mají tuto smysluplnost odrážet“ (Ronenová 2006: 111).

Doležel (2003) nabízí při řešení otázky výpovědi o fikcích pojmy **extenze a intenze**, které nám pomohou zprůhlednit výstavbu fikčního textu. Intenzionální narativní svět je zhruba souhrn významů textem vyjadřovaných a extenzivní narativní svět obsahuje objekty, které fungují jako referenty výrazů, jejichž smysl se hromadí ve světě intenzionálním. Doležel (2003: 148) píše, že autor vytváří svůj fikční svět extenzionálně a následně ho intenzionálně zakotví v textu<sup>7</sup>. V této souvislosti mohu zmínit ještě **intenzionální funkci**, která „spojuje jména a deskriptivní výrazy se specifickými objekty, tak umožňuje čtenáři postulovat existenci postav, situací, událostí a z toho plynoucích pravd ve fikčním světě. Výpověď o fikčním světě je tedy pravdivá tehdy, pokud parafrázuje texturu“ (Ryanová 1997: 577).

Jako poslední bych chtěla zmínit ještě jednu možnost, kterou v sobě fikční světy zahrnují a která působí na rozostřené vnímání pravdivosti fikčního světa a relativizuje fikční pravdu. Jedná se o případ dvojího (nebo i vícero) zakončení příběhu. Jak působí tato skutečnost na čtenářovo vnímání celého fikčního textu a přístup k němu? Znejišťuje čtenáře? Problematické je přístup k přijetí fikčního světa (i v tom případě, že čtenář zná jeho pravidla)?

Zamyslíme-li se nejprve nad tím, co bylo autorových záměrem při vytváření druhého vyznění příběhu, nespolehala bych se na možnost, že se pouze nemohl rozhodnout, který je lepší, nebo že chtěl uspokojit čtenáře s různým vkusem. Tento postup zproblematickuje vidění a interpretaci, zároveň jim dodá další možnosti pohledu. Také zdůrazní fikčnost textu jako takového, neboť v aktuálním světě není možné, aby nějaká situace skončila zároveň u týchž

---

<sup>7</sup> „Texturou rozumíme původní znění ukotvené autorem v textu“ (Doležel 2003: 144).



osob různě. Příkladem takového fikčního světa je např. Fowlesova *Francouzova milenka* (1969). Poměrně paradoxní je, že čím více konců se u příběhu vyskytne, tím méně zakončený příběh bude. To vyplývá z naší zkušenosti z aktuálního světa, i když zde často situace končí nejasně, a především ze zkušenosti s většinou fikčních textů.

U dvojího zakončení textu se nám nedostane odpovědi, který konec je ten správný, ten původní, ten pravdivý. Nutí nás to k odstupu a hlubší reflexi a pravděpodobně budeme sami pro sebe pátrat po tom, které to zakončení je pro nás přijatelnější. Většinu čtenářů nenapadne odsoudit celý fikční text jako jednu velkou lež, ale neposoudí jej ani jako autoritu, kterou uposlechnou v případě, kdy jim přikazuje přijmout jako pravdivé dva konce jednoho příběhu.

## 1.5) Čtenářská role

„Porušují-li možné světy naše logické zákony, řekneme si, že tyto jevy jsou zkrátka zmiňovány, podobně jako v případě magických operátorů v pohádkách. Sami si budujeme podmínky své vlastní nepředstavitelnosti“ (Eco 1989: 353).

Uvažování o fikčních světech a přístupu k nim může jít také cestou představy vytváření hry, které se čtenář může zúčastnit. Jak zmiňuje Eco, záleží pouze na čtenáři, kam až je ochoten zajít a jak má nastavenou svou představivost a hranice přijetí různých příběhů (tedy jaké typy her rád hraje). Takový vstup do fikčního světa však předpokládá také přijetí herních pravidel, která určuje fikční text a my, pokud se chceme hry zúčastnit, musíme jeho koncepci přijmout. Pojetí přístupu k fikčnímu světu jako ke hře vysvětluje i to, jak je možné, že čtenář prožívá děj fikčního světa jako reálný a jeho obyvatele vnímá jako skutečné bytosti, u kterých ho zajímají jejich životní osudy, detaily z osobního života, názory a emoční prožívání, které s nimi sdílí.

Často se stává, že hra nekončí bezprostředně po odložení fikčního textu, ale čtenář zůstává ve hře ponořen, dokud není příběh u konce, a někdy ani po té ještě čtenář *nemůže* na fikční svět jen tak snadno zapomenout a přehrává si znovu v mysli některé výjevy z něj, výroky postav a kombinacemi se v úvahách snaží vyrovnat s tím, co se dozvěděl z vyznění příběhu. Používám výraz *vyrovnat se*, protože považuji zapojení čtenáře do fikčního světa za velmi emotivní záležitost, která se do života čtenáře může prolínat nejen v době čtení, ale i mimo něj. Ze čtení fikčního textu se stává prožitek z fikčního světa, který ve chvíli čtení vnímáme jako svět aktuální a popisované fikční skutečnosti si adaptujeme za vlastní. Zde

vyvstává otázka, která pramení z výroku o *nepřenositelnosti zážitku / prožitku*. Jsem přesvědčena o tom, že si bereme zkušenosti z příběhů, které čteme. Princip je velmi podobný tomu, když si povídají dva přátelé a vyměňují si zážitky z léta, vžijí se do vyprávění toho druhého, mohou se z něj poučit pro sebe, ale prožít na vlastní kůži si to musí opravdu sami.

Ať už se ale setkáváme ve fikčním světě s vypravěčem spolehlivým, či nespolehlivým, a nebo se musíme vyrovnávat s protichůdnými sděleními týkajícími se fikčního světa, vždy zároveň pomáháme vytvářet fikční svět a zaplňujeme místa nedourčenosti, která nutně vznikají v každém textu. I zde opět vycházíme ze své zkušenosti a nabízíme ve své dobré vůli **kooperativní přístup k textu**.

Ryanová (1997: 576) podává shrnutí toho, jak je čtenář naváděn, aby se k textu choval, a jak s ním má nakládat, v principu nazývaném **minimální odchylka**, který najdeme např. i u **Waltona** (1990) jako princip skutečnosti. Formulace může být následující: „Při rekonstrukci fikčního světa vyplň prázdná místa textu na základě předpokladu, že tento fikční svět se podobá světu skutečnému. Neuchyluj se k libovolným změnám – jediné, co smí převážít nad tvou zkušeností s realitou, je autorita textu.“ Tímto Ryanová doplňuje výše zmíněný požadavek kooperativního přístupu k textu a potvrzuje jeho autoritu. Avšak spolu s tímto principem se objevují otázky, jak uvádí Ryanová, které znesnadňují jeho aplikaci – Jaká koncepce skutečného světa má být při použití principu minimální odchylky rozhodující? Je to verze kultury mluvčího, nebo vnímatele? Platí tento princip i pro fantastickou literaturu? I přes to, že na tyto otázky ještě nebyla nalezena uspokojivá odpověď, považuje se za důležité, aby se základní bod reference nacházel v aktuálním světě.

Zdá se, že nás zde teorie vrací na začátek k úvahám o autonomnosti fikčního světa a jeho vztahu ke světu aktuálnímu, kde bylo řečeno, že fikce na reálném světě závisí jen velmi úzce. Další úvahy ale potvrzují neoddělitelnost těchto dvou světů, a tedy i myšlenku paralelismu.

Když Eco (2003: 640) píše o čtenářově situaci tváří tvář fikčnímu textu, zmiňuje také, že čtenář nemá často od autora k dispozici ani dostatek informací, aby vykonstruoval svět velmi malý. Může tak docházet k situacím, kdy čtenář čte o krajině, kterou nikdy neviděl, a ani nemá dostatek informací, aby si ji mohl věrně originálu vytvořit, přesto může úspěšně román přečíst a na místo obrazu krajiny doplnit jakékoli známé klišé. Podobně málo na výběr dostane čtenář, jestliže autor v textu tvrdí, že existuje místo jako Ostrov pokladů. Čtenář je vybídnut tento fakt přijmout a na místo popisu ostrova dosadit obvyklé vlastnosti podobných

míst. „Fikční světy jsou jedinými světy, kde někdy zcela platí teorie **rigidní deiznace**“ (Eco 2003: 640). V tomto ohledu by se dala podle Eca (2003: 635) nazvat povaha fikčních světů parazitní – neboť nejsou-li explicitně vyjádřeny vlastnosti alternativní, považujeme za samozřejmé, že platí stejné vlastnosti jako ve světě reálném.

Podobným směrem jde i Doležel (2003: 171 – 173), když uvádí pojem **nasycení** jako poměr mezi fikčními fakty a mezerami ve struktuře neúplného světa. Kolik informací je minimálně nutných k vytvoření přijatelného fikčního světa?

Zároveň říká, že **mimesis** je základním principem organizace a řízení čtenářovy rekonstrukce. Čtenář pravděpodobně nevědomě přenáší do textu své vlastní zkušenosti (cestování, filmy a obrazy ze svého okolí), které mu usnadňují porozumění textu a učiní fikční svět pro něho lépe přístupným. Text, aby mohl vytvořit fikční svět, v němž musí být mnoho věcí předpokládáno a akceptováno, žádá svého modelového čtenáře o spolupráci. „V tomto smyslu má fikční svět performativní povahu: nerealizovaný možný stav se stane fikčně existujícím tím, že jej úspěšně vykonaný literární řečový akt autentifikuje“ (Eco 2003: 636). Na tomto místě bych se ráda vrátila ještě ke své poznámce u příběhu *Mnoha dimenzí*, kde jsem uvedla, že čtenář nemá žádné povinnosti a nechává se unášet autorovým textem. Ovšem teoretické uvažování o literatuře dokazuje, jak nenápadně umí autor čtenářem manipulovat a kolik práce mu vlastně přenechává, i když se na první pohled zdá, že to tak není.

## 1.6) Reference, existence a mezisvětová identita

Význam reference<sup>8</sup> v literatuře je jedním ze základních bodů, jimž se věnujeme, pokud o nějakém díle uvažujeme, ať už to děláme vědomě či nevědomě. Úspěšná reference, nebo-li odkazování, předpokládá existenci minimálně dvou předmětů, mezi nimiž bude probíhat, společný socio-kulturní rámec pro dosazení významu a spojitostí a vnímatele, kteří budou referenci reflektovat. Při uvažování o referenci ve vztahu k literárním dílům by jistě měla padnout otázka existence entit fikčního světa a v návaznosti na to i otázka mezisvětové identity, které budou dále rozebrány.

Ronenová (2006: 54) přináší srovnání tradičního pojetí teorie reference s inovací, která se objevuje v dílech **Putnama, Kripkeho a Donellana**. Tradiční teorie říká, že významové

---

<sup>8</sup> Reference označuje vztah mezi znakem a objektem, který je tímto znakem označován. Rozlišujeme referenci časovou, místní, předmětovou a událostní. Vztah k předmětu může tvořit v zásadě deiktický jazykový znak, predikace, popisné výrazy a jména. (A. Nünning: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Host 2001)

vlastnosti termínu určují jeho extensi. Intensi termínu můžeme chápat jako esenci druhu pojmenované věci. Oproti tomu Kripke a Donellan tvrdí, že vlastní jména referují nezávisle na identifikačních popisech. Tedy dané jméno bude referovat k individuu, ačkoli jeho vlastnosti i popis budou v rozporu s aktuálním protějškem, tedy s množinou jeho popisů. Individuum potřebuje pouze ty vlastnosti, které jsou pro něj podstatné. Význam nové teorie reference je trojí:

1. „Základna pro referenční užívání termínů je proměnlivá, a dokonce by se dalo říci, že konvenční.
2. Termín může být nositelem nějaké reference bez ohledu na to, zda něco víme o podstatě věci, k níž se odkazuje nebo o jakékoli její podstatné vlastnosti.
3. Jména působí jako striktní deznátory a lze jich užít v modalizovaném kontextu, když denotované entitě zbývá jen velmi málo shod s jejími jinými možnými aktualizacemi.“

(Ronenová 2006: 55)

Tato teorie umožňuje hovořit o předmětech, které neznáme, a referovat k nim pouze silou jazyka. Teorie se pokouší vysvětlit i princip tvorby fikčních světů. Pojmenování ve fikci má opět vlastní pravidla a principy. Ústředními otázkami je: Záviseí význam jména a jeho referenční potenciál na identifikaci jména s množinou popisů? Je pojmenování závislé na znalosti nějaké vlastnosti, jež je pro referent podstatná?

Teorie odpovídá, že reference probíhá i bez podmínky identifikování referentu a jeho podstatných vlastností mluvčím. Síla deznace jména je zde zcela soběstačná. Pevnost referentu je dána podmínkou existence objektu, ke kterému se jméno vztahuje. Pak ovšem vyvstává otázka, jak lze referovat k fikčním postavám jako je Sherlock Holmes?

Ronenová (2006: 57) uvádí odlišný postup používaný v literární teorii, která obchází podmínku existence. Tento přístup rozpracoval Pavel (1979), který rozděluje teorii reference na dva pohledy – strukturální a historický. Strukturální hledisko se vztahuje k uvolněné relaci mezi jménem a popisem jeho relevantních vlastností. Toto platí bez rozdílu pro skutečné i fikční entity. Rozdíly v pravdivostních hodnotách bere v potaz pouze historické hledisko, které zkoumá vztah jména a referentu. U skutečných entit lze dohledat kauzální řetězec pojmenování, zatímco u fikčních entit nikoli. Pavel však považuje tento postup za nevhodný, přičemž odkazuje k neurčité hranici mezi realitou, mytologií, náboženstvím a fikcí, kde se status reálného může v jiné kultuře posunout do mytologie nebo přímo do fikce. Tak se může

historické hledisko jevit jako nefunkční nebo minimálně nevýhodné, neboť není schopno zaručit stálost svých výsledků a nemělo by sloužit za rozhodné kritérium.

Nová teorie reference tedy umožňuje zahrnout fikční entity mezi sémiotické objekty produkované **jazykem** a závislé, ve své fikční existenci a vlastnostech, na jeho **síle**. Individua zde nejsou považována za pouhé složeniny z podstatných vlastností a jména za soubory identifikujících popisů. Z toho vyplývá pojetí reference jako diskursivního procesu, který není závislý na mimojazykové podstatě objektů, ale na **sémiotické konvenci**, podle níž diskurs konstruuje objekty. Jak se to projeví ve vztahu fikčního a aktuálního světa? Pokud zkoumáme referenci ve fikčním diskursu, připouštíme také existenci vztahů mezi světy a jejich návaznost. Jazyk, který na základě konvence vytváří fikční svět je produkován ve světě aktuálním a stejně tak používaná konvence je založena na zkušenosti z reálného světa. Přesto nemůžeme říci, že by byl fikční svět řízen aktuálním světem a jeho pravidly, ta jsou využívána při jeho konstruování, ale na fungování ve fikci nemusí mít vliv.

Podíváme se nyní na fungování reference a ověření jejích pravidel a principů na příkladu práce s dezignací místní. Jsou případy, kdy reference selhává, nebo je naopak schopna dovést nás dál, než kam vidíme jako obyvatelé obyčejného trojrozměrného světa?

Odkazování z fikčního světa ke světu aktuálnímu je často doprovázeno hledáním historických nebo jen aktuálních protějšků fikčních entit. Čtenář se může zaměřit na referenci k nějakému místu pojmenovanému stejně jako je to používané v aktuálním světě. Ale některé fikční světy pracují s určitými maskovacími principy. Pouze jméno samo nestačí, abychom vyhodnotili referenci jako pravdivou a úspěšnou, pokud jsou k jménu dodány ještě nějaké sekundární popisy a charakteristiky. Jakmile něco víme o reálném místě, k němuž je jménem odkazováno, a tyto informace se rozcházejí s těmi, které nám poskytuje fikční text, je na místě se zeptat, zda dochází k narušení reference. Jako příklad uvádí Ronenová (1997: 594) Barthelmovu povídku *Paraguay*, neboť tato Paraguay není ta, která se nachází na mapách Jižní Ameriky. Reference bude probíhat do té doby, dokud nezjistíme, že zmiňovaná Paraguay nemá v aktuálním světě odpovídající objekt.

Jako otázka zde vyvstává to, proč používá autor jméno z aktuálního světa, když nechce odkazovat ke skutečnému referentu. Denotace je narušena, na druhé straně ale aktivizuje myšlení čtenáře a otvírá vrátka do zadní části zahrady, kam se běžně nedostaneme, ne proto, že by nám chyběl klíč, ale prostě proto, že jsme docela dobře spokojeni v tom rozlehlém předním prostoru, který je denně otevřený pro všechny.

Navození důvěrně známé atmosféry použitím jména z aktuálního světa, které je spojeno s mnoha konotacemi, se rozpadá okamžitě s první fikční zmínkou, která referenci ruší. Fikční svět se opět stává vzdálenějším pro čtenáře a dokonce o to složitějším z hlediska přístupu, že musí bojovat proti standardním představám spojovaným s tímto názvem a doplnit místo nich informace a popisy nové. Přesto se, dle mého názoru, nikdy nezbavíme všech konotací s názvem spojených a ve výsledku vzniká jakási smíšenina z informací z fikčního textu a našich znalostí z aktuálního světa, kterými doplňujeme místa nedourčenosti. Každopádně vidíme, že pro čtenáře je přirozené podřídít fikční svět principu minimální odchylky.

Jak se zachová reference v případech, jako jsou Márquezův román *Sto roků samoty* (1967), Süsskindův *Parfém* (1985) nebo Čepovy prózy? Vstupuje sem sice prostředí odkazující k objektům aktuálního světa, jeho vývoji a dějinám, ovšem ale doplněné o jisté magické skutečnosti. V tomto vztahu píše také Doležel (1983) o struktuře v díle F. Kafky ve světech *Procesu* (1924) nebo *Zámku* (1922). I zde se mísí rovina reálného a neskutečného / tajemného. Pavel (1989) rozebírá tento jev pod pojmem **ontologické krajiny**, kde krajina představuje strukturu modálního systému, který vyzdvihuje určitou ideologii jako pravdu a jiné výkladové modely odsouvá na periferii. Reference v těchto případech neselhává, vede čtenáře k určitým objektům v aktuálním světě, ovšem doplněných o „něco na víc“, co už spadá spíše do oblasti interpretace.

Jako poslední ve vztahu k referenci bych chtěla zmínit pojem **mezisvětová identita**, který by měl do otázky reference a možností fikčních světů vnést další způsob nahlížení a tážení se. Základním bodem ve zkoumání této oblasti jsou kritéria identifikace téhož individua přes hranice mezi světy.

Téma hranice mezi světy se objeví dále jako jeden z významných opěrných bodů pro zkoumání prostoru a jeho vlastností v literárním díle. Na začátek seznámení s touto problematikou si položíme otázku: Jaká kritéria rozhodují o tom, že různé výskyty téhož jména v různých světech mohou být označeny za identické? Ronenová (2006: 72) vidí tuto možnost úzce propojenou a záviselou na designaci vlastních jmen a popisů. Otázka, která je zde kladena, zní: Může si nějaká entita zachovat svou podstatnou identitu, i když je v různých světech různě charakterizována, umístěna nebo pojmenována? Nebo ještě jiná formulace: Může být entita předmětem mezisvětové identifikace, pokud bylo její jméno nebo její vlastnosti změněny?

Ronenová (2006: 72) uvádí dva různé pohledy na tuto teorii; Lewis možnost mezisvětové identity odmítá a navrhuje nahradit ji teorií protějšku. Kripke naopak soudí, že se paralelní verze světů překrývají, a tak je možné dojít k mezisvětové identitě napříč světy.

Podmínkou mezisvětové identity je buď existence historického protějšku, nebo výskyt entity ve více fikčních světech. Mezisvětová identita nepředstavuje problém, pokud pokládáme všechny světy za relevantní pro mezisvětovou identifikaci.

Celkově závisí tato možnost identifikace entity přes hranice světů na čtenáři a jeho znalosti různých literárních děl a historických kontextů. Stěží můžeme chtít po dítěti, které neví, kdo byl historický Napoleon, aby ho identifikovalo v textu. Bez znalosti protějšku z něj bude pro čtenáře pouhá fikční postava daného fikčního světa, stejně jako kterákoli jiná. Teprve znalost historického kontextu a její provázání s příběhem umožní, aby probíhala reference a obraz fikční postavy se tak stává složitějším a pro čtenáře snad dokonce hodnotnějším, neboť má oporu v aktuálním světě.

Na druhou stranu může nastat případ, kdy zná čtenář nějakou entitu pouze z literatury a teprve následně zjistí, kým byla v aktuálním světě, bude pro něj, dle mého názoru již navždy spojena se svým literárním protějškem o to pevněji, že prvotní informace byly ukotveny fikčním světem. Předlohy literárních postav zůstávají tak někdy ve stínu svých fikčních protějšků. Tato myšlenka se vztahuje pouze k protějšku historické osoby, jak je to ale u fikčních entit? Je podstatné pro identifikaci entity přes hranice světů, který fikční svět jsme objevili jako první? Jinými slovy, je podstatná souslednost děl při našem čtení pro práci s fikčním světem? Některá díla pracují s tím, že poučený a sečtělý čtenář odhalí mezitextové návaznosti a bude pracovat v úvahách a chápání fikčního světa i na základě reference mezi danými světy, např. povídka E. A. Poa *Zánik domu Usherů* (1839) a povídka *Usher II* z cyklu R. Bredburyho *Mart'anská kronika* (1950). Bez znalosti Poovy povídky zůstane část potenciálu příběhu čtenáři nepřístupná. V tomto případě se mezisvětová reference projevuje v charakteristice domu obou hlavních postav a v závěru povídek.

Tímto způsobem funguje reference např. u faustovských typů postav apod. Takové postavy si jsou podobné osudem, charakteristikou, prostředím, málokdy nesou shodné jméno, narážka na podobnost bývá skrytější. Zároveň mohu shrnout, že ne každá postava s výčtem charakteristických rysů musí nutně fungovat intertextově. Ne každý „mladík“ vyskytující se ve fikčním světě bude považován za referenční bod ke Kunderovu *Falešnému autostopu*<sup>9</sup>. Tato úvaha mě vrací zpět na začátek k souhrnu podstatných rysů, jimiž musí být entity vybaveny, aby mohla reference bez mýlky probíhat.

---

<sup>9</sup> Milan Kundera: *Směšné lásky* (1970)

## **2. Prostor fikčních světů**

Nyní přejdu od vymezování fikčních světů a jejich teorie k aplikování poznatků, které jsme díky teoretické bázi načerpali, a pokusím se je uplatnit při interpretaci prostoru v konkrétních prózách. Vzorek děl, s nimiž budu pracovat, je zvolen tak, aby co nejširší pokrýl různé možnosti reprezentací prostoru ve fikčních světech. Zásadní roli hraje také aktivní začlenění prostoru do díla, neboť z tohoto bodu bude interpretace vycházet. Cílem je v tomto případě poukázat na význam zobrazení prostoru v díle a podpořit jej východisky z teoretických prací, ať už zaměřených literárně-teoreticky na fikční světy nebo na pojetí prostoru jako takového. Podle kterých kritérií se bude interpretace orientovat a co bude na zobrazení prostoru v dílech sledovat, zde ještě stručně shrnu jako úvod k další části práce. Zvolená východiska mají opět pokrýt rozmanité možnosti přístupů k prostoru a i různé škály hodnocení jeho významu vzhledem k celku díla.

### **2.1) Teoretická východiska k pojetí prostoru**

Při zabývání se prostorem je důležité základní vymezení a rozlišování prostoru zaujímaného dílem samotným a prostoru v díle zobrazeného. Já se budu zde zabývat prostorem v díle zobrazeným. Teoreticky i prakticky důležité je rozlišování prostorů různého druhu: přírodních a umělých, existujících mimo vědomí a myšlených... V následujícím pozorování se budu zajímat právě o románové světy různého druhu a sledovat, jak se jejich pojetí a zapojení do dění v příběhu liší.

Pro uvažování o prostoru v románu je dobré mít na paměti domněnku Gabriela Zorana, který tvrdí: „V narativním textu nemá svět nezávislou existenci, závisí na jazyku – textové volby neovlivňují tedy jen verbální materiál, ale i svět“ (2009: 41). Musíme vždy při vyvozování závěrů počítat s jazykovou výstavbou, která však nebude přímo mým hlavním zájmem v prováděné analýze, zmiňujeme ji jen jako nutnou součást úvah o prostoru ve fikčním světě.

Vymezení románového světa se děje na dvou rovinách, které se proplétají a souvisí spolu, na rovině prostorové a časové. K nim se přidávají postupně další prvky, které zaplňují svět románu včetně postav, zvyků, kultur, idejí... Prostor v díle je vytvářen sítí míst a jejich vztahů, jež přesahují hranice díla (Hodrová, 1994), zároveň je ale také podle Arnheima místem reflexe těchto vztahů (Svatoňová, 2009: 81).



To vše společně vytváří atmosféru prostředí a zároveň z hlediska významové výstavby díla i kontext vnějšího světa. Dílo tak nabývá svého smyslu skrze kontext tradic z aktuálního světa, což dále rozpracovává i teorii fikčních světů. Důležité je také poznamenat, že bez přítomnosti subjektu není možné pracovat s časem, prostorem ani iluzemi (Svatoňová, 2009: 81). Je tedy zapotřebí, aby se ve fikčním světě vyskytoval minimálně subjekt vypravěče, který nám do něj zprostředkuje vstup a náhled.

Na zobrazení prostoru budeme pohlížet jako na součást tematického plánu významové výstavby díla, a tak je záhodno všimnout si, zda není prostoru přidělena nějaká významnější funkce, než pouhé vyplnění kulis románového světa. „V epické (nebo dramatické) syžetové výstavbě je vlastně vnější svět pozadím, z něhož reliéfně vynikají postavy, jejichž proměny vztahů vytvářejí děj“ (Hausenblas, 1967). Od tohoto tvrzení se chceme tedy částečně oprostit v tom smyslu, že nebudeme prostor považovat za pozadí, nýbrž za aktivní prvek díla podílející se na vytváření děje. Dnes víme, že tomu tak může být a tato práce se zabývá významem a vlivem prostoru na porozumění a interpretaci díla; jak je prostor pojat, do jaké míry se stává samostatným činitelem, v čem ovlivňuje jednání postav, jaký k němu mají postavy vztah, jak funguje orientace v prostoru a jaké překážky nám může klást... Vztah prostoru a postavy / postav, zdá se být podle Hausenblase (1967) jedním z klíčových bodů, kterých bychom si při komplexní analýze díla měli všimnout: „Bylo už nejednou konstatováno, že pro styl díla i pro jeho významovou výstavbu má spolurozhodující úlohu poměr zobrazení „světa“ díla k vypravěčskému subjektu (eventuelně jiných subjektů v díle, postav). Myslí se přitom častěji na „vnitřní svět“ pocitů a představ, hodnocení atp., avšak nemenší význam to má i pro svět vnější, úhrnem tedy pro celek díla.“

Pojetí prostoru bývá velmi kompaktní, což může ještě zesílit např. zdůraznění středu a horizontu, případně centralizace celého systému. I tohoto prvku si budeme při naší topoanalýze všimnout a hledat rysy, které zvýrazňují hranice a střed díla, případně se pokusíme zjistit, jaký účinek je tím v konkrétním díle sledován.

Prostor může být pozorovaný z jednoho výchozího ze stanoviska pozorovatele nebo více pozorovatelů (postav, vypravěče), to určuje charakter takového prostoru, který nemůže být statický, ale „pohybuje se“ spolu se svým pozorovatelem. Zároveň ale tento pozorovatel zužuje a řídí možnosti průzoru pro čtenáře, který je nucen dívat se touto optikou. Pohled na prostor může být zprostředkován přímo, v rámci rovinné geometrie, nebo pohledem z boku, který nabízí již jistou variantnost. Pozorování prostoru se může opět pohybovat v různých intencích např. od vnějšku k vnitřku, zdůrazňovat dělení na hloubku, šířku a střed v krajinomalbě nebo zvolit celkovou panoramatickou perspektivu (Hrbata, 2005). Každý

z těchto postupů má jiný účel a jiný důsledek pro pojetí role prostoru. Jak už bylo obšírněji zmíněno v kapitole týkající se teorie fikčních světů, není možné vyhnout se mezerovitosti při popisu prostoru, avšak jak trefně poznamenává Zoran (2009), horší jsou mezery v jazykovém plánu, než v popisu prostoru. Zásadní roli při vymezení prostoru nehraje pouze právě popisovaný úsek v díle, ale i celá dějová zóna a tzv. zorné pole, které je tvořeno kombinací okamžiku čtení a paměti čtenáře (Zoran, 2009: 47). Tak je možné vytvářet ucelený obraz prostoru. Sledovat pojetí prostoru v románovém díle je do jisté míry náročnější, než sledování prostoru v poezii, ale zároveň je tato obsáhlost také možností bohatého zdroje podnětů pro pozorování.

## **2.2) Interpretace prostoru**

V následující části se pokusím propojit předcházející zjištění a úvahy v konkrétních interpretacích zvolených próz. Při jejich výběru jsem zohledňovala různorodost zobrazovaného prostředí a komplexnost jeho pojetí. Jak už bylo zmíněno, význačnou roli přisuzuji i „aktivnímu“ zapojení prostoru do děje a kompozice díla. V následujících interpretacích by se měly projevit závislosti a propojenosti pojetí prostoru a ostatních součástí díla, jako jsou například postavy a čas. Vybrané příklady reprezentací a pojetí prostoru v díle by měly ve výsledku vytvořit širokou paletu významových celků různě se prostupujících i odporujících si a ukázat nezanedbatelnost prostoru jako součásti díla.

### **2.2.1) Místo pohlcující, souboj prostorů:**

#### ***Kouzelný vrch* – Thomas Mann**

Prostor v románu *Kouzelný vrch* (1975) se rozkládá ve třech vertikálních rovinách. Prostor se zde zásadně promítá do charakterů postav a je možné říci, že se stává aktivním činitelem, který se podílí na jejich vývoji.

Nejnižší rovinou je oblast přímořského Hamburku, odkud pochází hlavní hrdina Hans Castorp. Je to prostor bohatých měšťanů, podnikatelů a investorů, kteří si zabezpečují svou existenci v honosných, starobyklých domech. Zde se rodí děti křtěné ze vzácných karaf, kouří se drahé doutníky a vydělávají peníze. Je to oblast vhodná pro „konání“. V podstatě se ale **nížinou** myslí nejen Hamburk sám, ale obecně prostor, kde žije společnost, z níž pacienti

Berghofu pocházejí. „Konáním“ tedy není myšlen jen tradiční měšťanský život, ale pojem zahrnuje i dynamické změny ve společnosti, v podnikání a v politice, kde se přechází od revolucí a vojenských cvičení nakonec až k válce.

Nížina je pro román důležitá do té míry, v jaké skýtá odrazový můstek pro vyzdvížení exkluzivnosti prostředí Berghofu a zároveň jako připomínka minulého života, od něhož pacienty odstříhla cesta nahoru do hor. Pro některé je i zdrojem touhy vrátit se zpět a podílet se na aktivním životě. Nížina nabízí budoucnost, i když pro některé velmi pochybnou. Např. Castorpův bratranec odchází do nížiny, kde prožije jeden šťastný rok, který mu ale natolik podlomí zdraví, že se vrací do sanatoria už jen zemřít. Settembrini odchází poslušen volání morální povinnosti ke své zemi, ale ví, že také nebude žít dlouho, přesto obětuje a dá v sázku vše za možnost aktivního podílení se na společenském vývoji. V této touze po návratu jsou jako nejsilnější prvky nastíněny právě revoluce a válka, které si žádají aktivní jedince. To, co nedokáže „posel nížiny“, strýc James Tienappel, dokáže nakonec tyto dvě síly; vytrhnout obyvatele Berghofu z toho uzavřeného světa a navrátit jej zpět. Nížina tedy přeci jen dokáže horám konkurovat a životní neklid ženoucí člověka k činnosti převáží nad pohodlným životem a filosofováním v izolaci od světa.

Mezi nížinou a horským lázeňským místem leží **cesta**. Hans Castorp sleduje ubíhající krajinu z okna drožky. Uvědomuje si, že se mezi něj a jeho rodiště navaluje ten otáčející se a ubíhající prostor za oknem. Nové dojmy, nová prostředí rychle a účinně přebíjejí všechno staré. Pokud člověk ještě nestihl zapustit kořeny na nějakém místě, ztrácí se rychle svému světu, okolí, starostem a snad i trochu sám sobě. Prostor tak osvědčuje sílu, která se obvykle vyhrazuje času, sílu zapomnění.

Cesta je hranicí mezi starým a novým. Uvádí člověka do stavu původní svobody, oprostí ho od vztahů více, než to dovede čas. „Říká se, že čas je Lethe; ale cizí vzduch je týž nápoj, a jestliže nepůsobí stejně důkladně, působí o to rychleji“ (s. 12). Jak se Hans Castorp přibližuje horskému městu, nechává vše za sebou: „Domov a pořádek byly najednou daleko za ním, ale ležely hlavně tisíc sáhů pod ním a ještě stále nad ně stoupal“ (s. 12). Zůstává otázkou, zda mu prostředí hor dává možnost dívat se na život dole s nadhledem, zdá se to jako příliš jednoduchá úvaha, ale na druhou stranu právě v této výšce, kde je odstřižen od všeho, co ho dříve poutalo a vedlo v jistých kolejích obvyklého života, nezíská skutečně jinou perspektivu. Důležité je i myšlenkové zázemí, které zde nahoře nachází reprezentované Settembrinim a Naphtou. Roli při tom hraje také čas, kterého je najednou nepřeborné

množství, a jenž je možno nejlépe využít právě k takovým úvahám, na něž by „dole“ nebyl čas.

Dalším stupněm, který se ve vyčlenění prostoru objevuje, je Davos ves – **lázeňské městečko** v horách ležící za roklemi, soutěskami a tunely, jimiž sem vede cesta z nížiny. Kontrast tohoto prostředí oproti nížině s listnatými lesy a ptáky tvoří holá, zamlžená skaliska, černé jehličnaté lesy a šedé jezero. Avšak lázeňské městečko není ještě oním nejvyšším bodem, zde je stále znát tradiční duch nížiny s jejím smyslem pro zábavu a uvolnění, koná se zde karneval a lidé holdují zimním sportům. O městečku samotném se toho mnoho nedozvíme, je zde jako přestupní stanice, již dostatečně vysoko, aby oddělila člověka od nížiny, ale zároveň připomínající její svůdná lákadla.

Nejvyšším bodem hierarchie prostoru je **sanatorium Berghof**. Sanatorium je specifický obydlýný prostor z toho hlediska, že se v něm obyvatelé mění, sice ne příliš často, ale přesto zde cirkulují nové tváře a staré historky. Bývalí obyvatelé jsou vztahováni k místu především skrze svůj poměr k nemoci a léčení. Kolují historky o ženě, která se, ač zcela zdráva, chtěla do Berghofu stůj co stůj vrátit, neboť se jí stal novým domovem. Jiné vyprávějí o pacientce, které místní prostředí tak nesvědčilo, že ji odtud odvezli zcela vysílenou, se zhoršeným zdravotním stavem. Přesto po všech bez rozdílu nezbude po odchodu nic víc, než dezinfekční zápach formaldehydu. Tato charakteristická cirkulace pacientů připomíná trochu prázdninové místo, kde čas letí velmi rychle, neboť prostor nabízí nepřeborné množství možností, co dělat, a tak čas určený pro dovolenou uplyne až příliš rychle a nepozorovaně. Stejný dojem má i Castorp, když na místě tráví své první tři týdny dovolené, ale vlastně celých sedm let, po které tu nakonec zůstává, mu uplynou velmi rychle.

Velmi exklusivní, uzavřené prostředí Berghofu neplyne ani tak z toho, že by zde byla jen určitá vrstva společnosti, naopak. V jídelně, centru budovy, kde se pravidelně a často všichni scházejí, je umístěno sedm velkých stolů. Hovoří se zde o lepším ruském stole a o horším ruském stole. Toto rozdělení odpovídá společenskému postavení pacientů, kteří zde sedávají. Exklusivita místa spočívá v něčem jiném, a to v povědomí pacientů o své „výjimečnosti“ oproti „těm dole“. Každý, kdo sem přijde jako návštěva a nepatří mezi pacienty, tento rozdíl velmi dobře pocítí. Na začátku svého pobytu tady má stejný pocit i Hans Castorp, když naslouchá svému bratranci. Dokonce mu trochu začne závidět, když vidí, že je jako pouhý host odstrkován, na rozdíl od stálých pacientů. Klíčem ke vstupu do společenství je přiznání, že člověk potřebuje lékařský dohled, teplotu a diagnózu.

Přestože společenské vztahy mezi pacienty nejsou příliš úzké či důvěrné, i když jich zde není mnoho a od vidění se všichni znají. „V lázních žijí po týdny dva lidé nebo i rodiny pod touž střechou a jsou si vzdáleni“ (s. 18), pojí je povědomí společné sounáležitosti, které vychází právě z prostoru kolem nich.

Dalším prvkem, který propojuje společenství sanatoria, je dlouhý balkón vedoucí kolem budovy, kde se konají pravidelné „ležené“. Balkón je po celé délce průchozí, jednotliví pacienti jsou odděleni pouze lehkou zástěnou. Každý zde má své nadmíru pohodlné lehátko, na němž odpočívá. Balkón umožňuje lékařům, aby obcházel pacienty zjevující se často náhle a překvapivě. Zároveň je to místo, které nabízí příležitost k zahlobání se. Má také svá pravidla, jako například zabalování se do přikrývek, což se stává jakousi dovednostní soutěží, kterou umí ocenit opět pouze místní.

Po Castorově příjezdu jsme konfrontováni s pohledem na sanatorium, který je zastáván Settembrinim. Nazývá Berghof říší stínů, kam musel sestoupit i Odysseus na své cestě: „Jaká smělost, sestoupit do **hlubin**, kde v prázdné nicotnosti přebývají mrtví...“ „Do hlubin, pane Settembrini? No dovoďte! Šplhal jsem asi pět tisíc stop do výše, než jsem se k vám dostal...!“ „To se vám jen zdálo! Čestné slovo, to byl klam! [...] My jsme bytosti hluboko zapadlé, vidíte, poručíku?“ (s. 74).

Settembrini se snaží, zdá se, mladého muže varovat před zdejším prostředím, ačkoli sám je v jeho zajetí, pozoruje ho s dávkou ironie a snaží se nepodléhat mu ve všem. Nakonec se také v tomto stává vzorem Castorpa, kterému se podaří sanatorium opustit.

Způsob života, který zde vedou, označuje za „**horizontální**“, což vytváří kontrast ke skutečnosti, že se nacházejí ve veskrze vertikálním prostředí vrcholků Alp. Ale už jen samotné použití tohoto označení ukazuje na sepětí života zde s prostorem, a to prostorem postele nebo lehátka. Zdejší „nadmíru pohodlná lehátka“ totiž odvádějí člověka od činnosti, proti tomu Settembrini brojí, ale Naphta mu odporuje: „Bernard z Clairvaux učil docela jinému odstupňování dokonalosti [...]. Nejnižší stav u něho je ve „mlýně“, další na „poli“, třetí, nejchvalitebnější však je – teď neposlouchejte, Settembrini – na „loži““ (s. 45).

Vše, co se zdejšího místa týká, zdá se nejprve podivně absurdní, ale ponenáhlu se to stává denní realitou a součástí života, který se tak těsně spojuje s prostorem. Tento prostor dává možnosti jen k některým aktivitám, a tak se člověk přizpůsobí a omezí svou činnost nebo ji posune jiným směrem než dosud.

Jak bylo již uvedeno ve srovnání s nížinou, je život zde velmi pohodlný: „Všichni se tu cítí až příliš doma na tomto místě rozkoše“ (s. 265), říká Settembrini. O pacienty je dobře postaráno po hmotné stránce, takže se rádi odpoutají od nížiny.

Jídelnu přirovnává Settembrini k refektáři (s. 234), což Hanse Castorpa velmi rozveselí, což ukazuje na nepochopení, i když jistou podobu těmto dvěma prostředím přiznává. Se zmínkou o tom se pojí i podoba prostředí ozdravovny **klášteru**. Settembrini hodnotí Castorpa jako novice a on se také spokojeně hlásí k tomu, že již dokonale ovládá zdejší pravidla a řád. Klášter zde nepřipomínají jen přesná pravidla denního řádu a scházení se společně k přednáškám doktora Krokovského jako k modlitbě, zároveň je tu i vhodné prostředí k učeným debatám a vzdělávání se v odloučenosti od světa. Také způsob života, který určuje, že někteří pacienti zde zůstanou po celý život, jiní odcházejí čelit životu v nížině, není nepodobný životu mnichů. V čem se liší, je nepřenositelnost místní „víry“, místního ducha do jiného prostředí, neboť síla místa je největší právě ve svém jádru a nedá se zprostředkovat bez přímé zkušenosti. Berghof je jakýmsi hájemstvím klidu, ale zároveň také pastí. Ochota léčit se, přijetí zásad a pravidel je vskutku čímsi jako *vstupem do řádu* či *přijetím víry*.

Ale nejsou to jen dobře mířené jedovaté postřehy Settembriniho, které pracují s místním prostředím. Zdá se, že i **identita** pacientů je spojená s místem sanatoria. Příslušnost k místu je považována za základní znak a jakési povýšení nad obyčejné obyvatele nížiny: „Pohlédla na něho jako na zdravého hňupa z nížiny“ (s. 280), scénka popisuje velmi nepříjemnou situaci, kdy se Castorp cítí pokořen pohledem ženy, do níž se zamiloval, a která na něj pohlíží s despektem, jako by nepatřil k této „vyvolené“ skupině.

Sanatorium vyvolává také iluzi ochrany, proto jej nechce Castorp a mnozí jemu podobní opustit, zde si mohou připadat výjimeční, odlišní. Nejde tedy jen o ochranu fyzického zdraví. Jedná se o druh sebeuctívání, považovat se za člena výjimečného společenství, které není nikým jiným vyzdvižováno a všeobecně uznáváno, ale i to stačí proto, aby dodalo místním sebevědomí a pocit nadřazenosti oproti zdravým lidem. I to výrazné slovo „my“, které stojí za většinou promluv, posiluje sebevědomí a upevňuje pozici nemocných vůči okolí. Když se strýc James Tienappel po svém příjezdu do hor ptá Castorpa, který je jen lehce oblečený, jak to, že mu není zima, odpoví mu: „Nám není zima“ (s. 105), což zapůsobí velmi silně a staví to jasnou bariéru mezi cizincem a místními.

Když jednou Castorp s bratrancelem navštíví biograf, pociťují, že ve filmu je veškerý prostor a čas zrušen a existuje pouze *tady* a *ted'*. Tento jev propracovává Michel Foucault (1996:71), když mluví o heterotopii kina, kde se slučují dva různé prostory, prostor budovy biografu s hledištěm a plátnem, kde se promítá trojrozměrný prostor. Pro jedno zapomínáme na druhé, přenášíme se do představovaného světa na plátně a žijeme v něm ono *tady* a *ted'*. Stejným dojmem působí život v Berghofu, který jako by vymazal veškerý prostor kolem, zůstala na něj jen mlhavá vzpomínka. Existuje pouhé ono *tady*, které může trvat navěky.

I čas je spojován výrazně s prostorem v úvahách Castorpa (s. 83), který sleduje ručičku hodinek při měření teploty a prohlásí, že **měříme čas prostorem**, neboť ručička vykonává prostorový pohyb. Tak se i jejich čas strávený v sanatoriu měří místním prostorem a tím, kolikrát oběhnou všechna povinná stanoviště za den, stejně jako ručička hodin na ciferníku.

Sanatorium k sobě poutá pacienty nejen svým zázemím a pocitem výjimečnosti a jisté křehkosti, kterou přijímají za svou. Jsou to i jeho pevná pravidla, z nichž je nemožné vypadnout a především zdejší **vzduch**: „Náš vzduch je dobrý proti nemoci, ale je současně dobrý i pro nemoc“ (s. 219). Tímto se z tohoto lázeňského místa s řídkým vzduchem stává skutečná past pro mnoho lidí, kteří sem přicházejí buď jako zdraví nebo jen s lehčí chorobou, a pod vlivem místního klimatu se jim rozbují mnohem horší nemoci, které byly prozatím pouze v latentním stádiu. Vztahuje se tedy snad titul románu právě na tuto vlastnost zdejšího prostředí, poutat k sobě stávající pacienty a doslova vcucnout všechny, kteří se zde byť jen na krátký čas vyskytnou?

Málokdo odchází odtud vyléčen. Naopak se zde vyvíjí zvyk „divokých odjezdů“, kdy pacient opouští sanatorium předčasně. I strýc Tienappel odtud prchá, zanechávaje synovce svému osudu. A Castorp si také uvědomuje, že snad nebude nikdy schopen z tohoto místa odejít, neboť ho k sobě poutá skrze obavy z návratu dolů. Castorp se zároveň nechce vzdát svého pocitu výjimečnosti, kterého zde nabyt. Když však nadivoko odjíždí jeho bratranec, uvědomuje si: „Zůstanu-li *tady* nahoře sám – a to zůstanu, odjede-li; pak je to přece navždy a na věky, neboť sám nenajdu už nikdy cestu zpátky do kraje“ (s. 89).

V románu se ještě setkáváme s jednou dimenzí prostoru. Kromě vnějšího zdánlivého soupeření nížiny a horského sanatoria o obyvatele, je zde ještě vnitřní fyzický **prostor těla**, do něhož můžeme nahlížet díky roentgenovým paprskům. Zkoumaje skvrny na plicích, dostává se Castorp do nového prostředí, které žije svým vlastním životem a předurčuje dění pro prostor vnější a zároveň je samo tímto vnějškem ovlivňováno.

Mannův prostor je důmyslně kombinovaný obraz obohacující fikční svět o další významotvornou rovinu. Ať už vyjdeme od pojetí prostoru, kulturního kontextu či od charakteristiky postav, vždy se dostaneme k zajímavé syntéze nabízející látku k zamyšlení a vybízející k hledání nových možností jejího uchopení.

### **2.2.2) Prostor bránící se, neprůchodný, uzavřený:**

#### ***Zámek* – Franz Kafka**

Kafkův *Zámek* (1989) představuje jeden ze zajímavých konceptů pojetí prostoru a práce s ním. Románový prostor se nám otevírá ihned binárním uchopením základních pilířů – zámeckého návrší obklopeného mlhou a prostředím vesnice, taktéž potopené do tmy. Jedná se o prostor uzavřený cizincům, spleť a nejasný. Ačkoli používá ke svému pojmenování obvyklé výrazy, narážíme na nedorozumění a pomýlení. Platí v něm jasně daná pravidla, která se ovšem nedozvíme, a tak tápeme spolu s hlavním hrdinou metodou pokus – omyl, ale bez naděje na úspěch.

Sám **titul *Zámek*** navádí čtenáře k jisté prostorové představě toho, kde se bude děj odvíjet nebo čeho se bude týkat, to, že se o zámku samém mnoho nedozví a ani jednou do něj nebude moci vstoupit, koresponduje se zdánlivostí mnoha událostí, které se v románu neodehrají tak, jak bychom očekávali. Prostorovost, kterou uvádí titul, je tedy nutno brát s odstupem. Přesto se do prostoru dostáváme, a to do velmi uzavřeného světa, semknutého kolem vnitřních zákonů a pravidel. I metafora zámku jako něčeho, co se uzamyká, podporuje tuto představu.

Celý román by mohl být charakterizován skrze slovo „**nedostupnost**“, ať už se jedná o sám komplex zámku, osoby úředníků, zákony nebo i jen kontakt s lidmi. I když je K. umožněno vstoupit do vesnice, vlastně mu zůstává po celou dobu nedostupná, stejně tak pokud má pocit, že dostal na svou stranu nějaké obyvatele, vždy se nakonec mýlí a zůstává sám. Jeho strana je stranou cizince, nepoučeného, neznalého, a proto odsouzeného k marnému boji. Nepomůže mu ani spojení s Frídou (zástupkyní do jisté míry privilegovaného obyvatelstva), ani s Amáliinou rodinou (vyvrženců ze společnosti kvůli pohrdnutí příkazem pána ze zámku).

Zeměměřič K. útočí na **uzavřený prostor** a mermomocí chce dovnitř. „Co jiného by mě sem do té pustiny mohlo lákat než touha zůstat zde“ (s. 153). Zůstává nezodpovězené,



proč opustil svůj domov a chce se usídlit zde, i přes viditelné obtíže s tím spojené. K vstupu do takového prostoru musí mít nějaký druh klíče a ten mu chybí.

K. se chová zprvu velmi zpupně, myslí si, že prorazí snadno do nového světa. Nedbale zpochybňuje zámek, jeho existenci: „Do jaké vesnice jsem to zabloudil? Copak tady je nějaký zámek?“ (s. 8), jedná bez respektu, chce se dostat na zámek a nebere v potaz místní pravidla. Přesto se zdá ještě stále být svobodným. Teprve když se zachytí myšlenky setkat se s úředníkem Klammem, který mu dvakrát napíše dopis a „zdá se“ dostupnější než zámek, vzdává se svého cíle dosáhnout zámku. Zároveň se začíná propadat do spletné struktury místa a ztrácí svůj nadhled, stává se skutečně bezbranným cizincem odkázaným na milost **místních**.

Být **místní** znamená zde v podstatě **identitu** člověka – kdo je místní, je z vesnice. Ještě jsou zde lidé ze zámku, tedy úředníci, kasteláni, podkasteláni apod. Poslové jsou někde mezi těmito dvěma stupni. **Cizinec**, jakým je K., nemá možnost stát se místním, chybí mu veškeré vlastnosti nutné pro přežití zde. I členové vyvržené Amáliiny rodiny jsou pro život ve vesnici lépe uzpůsobeni – K. nedokáže ani pořádně chodit, natož jednat s osobami nebo se dostat k těm správným a významným kontaktům. Jedná podle pravidel, která pocházejí, řekli bychom, z reálného světa. Proto jde za starostou a ne za jeho ženou, mluví s hostinským a ne s hostinskou. Ale ani potom, co se zdá, že ho ty významné postavy osloví samy, není jasné, zda jsou pro něj skutečně přínosem, či nikoli nebo zda umí s informacemi od nich správně naložit.

K. nemá tady nikde **vlastní prostor**, všude je pouze nepříjemným hostem. V hostinci dostane nejprve slamník do lokálu, v pokoji, který je mu později přidělen, bydlely služky a stále to tam tak vypadá, od Lasemannů ho vyprovodí velmi rychle, a to tam jen odpočíval. Od Banabáše odchází sám, v Panském hostinci přespí s Frídou na podlaze výčepu mezi kalužemi od piva. Ani školní prostor se nedaří obydlet a zařídit tak, aby z něj mohlo být útočiště, domov. Opět odmítá zůstat u Barnabáše doma, noc tráví v Panském hostinci čekáním na slyšení. Nakonec mu Pepina nabídne tajné přespávání v pokoji služebných a Gastecker ho vede do své chaty. Nesouvisí nejasná existence a dosti neurčité bytí K. ve vesnici právě s tímto motivem? Pokoj je přeci jedno ze základních míst lidské existence, prostor, kam se vracíme, kde máme své věci, kde je nám příjemně a cítíme se tam bezpečně. K. takový prostor chybí, nikde zde pro něj není místo, a tak zde nemůže pořádně existovat ani on sám.

Hlavní objekty, kterými se fikční svět Zámku zabydluje, jsou hospoda U Mostu, Panský hostinec, zámek v mlze na kopci, škola, kaple a nakonec několik domů jako např. dům starosty, dům Amáliiny rodiny a dům koželuha Lasemanna. Do těchto objektů vstupuje i K.

Hospody se zdají mít hlavní význam z hlediska důležitosti budov. Sem se totiž všichni stahují a v Panském hostinci se dokonce úřaduje. Z **Panského hostince** je veřejně přístupný pouze výčep, jinak je to prostor vyhrazený pro pány za zámku a je pro ně střežený. Chodby s pokoji připomínají dlouhé chodby úřadů, kde jsou všechny dveře stejné, na prazích ráno leží přidělované spisy, konají se zde slyšení. Sloužit zde je privilegium.

Hospoda **U Mostu** je určena obyvatelům vesnice, K. je zde velmi záhy identifikován jako cizinec a je mu nocleh zde odpírán. Hospoda není mimo dosah zámku, neboť i v noci je možné okamžitě použít telefon a spojit se s podkastelánem.

**Zámek** sám zde vlastně nehraje svou roli přímo, spíše jako stínová figurka, zdánlivá prázdnota namísto skutečného místa, která je údajně hybatelem dějů ve vesnici – zámek jmenuje K. zeměměřičem, zámek za něj zaplatí útraty. Zámek je ale také nedostupný, cesta k němu je pro K. příliš dlouhá, nepovede se mu získat ani průvodce, ani povoz. Zámek sám vypadá jako malé městečko: „Nebyl to ani starobylý rytířský hrad, ani nová honosná budova, nýbrž protáhlá stavba, skládající se z několika málo dvoupatrových a spousty nízkých, na sebe natlačených stavení; kdyby člověk nevěděl, že je to zámek, mohlo by mu to připadat jako městečko“ (s. 14). „Věž tady na kopci, jediná, kterou bylo vidět, patří, jak se teď ukázalo, k nějakému obytnému domu, snad k hlavnímu zámeckému traktu, fádňi okrouhlá stavba, z části milosrdně zarostlá břečťanem, s malými okénky [...] a s arkýřovitým zakončením, jehož cimbuří se nejistě, nepravidelně, zubatě zarývalo do modrého nebe [...]. Vypadalo to, jako kdyby trudnomyslný obyvatel domu [...] prorazil střechu a vztyčil se, aby ho všichni viděli“ (s. 15). Nejistota o tom, jak zámek ve skutečnosti vypadá a funguje, vládne i mezi obyvateli – jsou kanceláře, kam chodí Barnabáš, zámek? „Snad to ani není kancelář, spíš předpokoj kanceláře“ (s. 203). Nezkušenost Banabáše s prostorem hraje svou roli, nebyl ani mimo vesnici, jak se má pak vyznat na zámku? Navíc je struktura všech budov vlastně nejasná z hlediska své funkce – nemocný starosta úřaduje doma v posteli, úředníci pracují v hostinci. Dochází k přenesení práce mimo zámek, ale zámek funguje dál jako zdánlivé centrum, zastupuje tedy především dominanci a respekt? Nevíme, zda tam zmíněný hrabě žije, jen víme, že je to jeho zámek. Víme, že tam je ta velká kancelář, kde čekává Barnabáš a někde tam zvedá telefon podkastelán. Celkem velmi málo informací na to, jakou autoritou je pro zdejší prostředí.

**Škola** – toto je jediný prostor, který se K. podaří na čas ovládnout. Jakožto školník smí přebývat ve třídě s Frídou a pomocníky, ale ráno ji musí uvolnit pro vyučování. Opět se tedy má o svůj prostor dělit a má být pod kontrolou. Přesto se mu podaří na chvíli vymanit se, když

odmítne výpověď, kterou mu dává učitel, a udrží tak pro sebe třídu. Sám se tím ale zase více propadá do labyrintu struktury vesnice, neboť se sává závislým na tomto místě.

Zdejší **chalupy** představují soukromé prostředí, Lasemann vyhodí „nebezpečného“ cizince ze svého domu, neboť všude může dosáhnout moc zámku. Práh působí jako hranice soukromého prostoru, např. Amáliin otec běží za poslem zprávy o svém vyloučení od hasičů jen na práh, dál ne. Poté se stává jejich dům jakýmsi ghettem, kam je „zakázáno“ vstupovat, porušením tohoto nepsaného pravidla se dostává K. opět do potíží. Zároveň je zde jasné rozlišení K. od ostatních obyvatel vesnice, K. nemá svůj soukromý prostor, tudíž není ani minimálně chráněn. Jeho pomocníci za ním mohou vlézt i oknem, když se před nimi zavře, zatímco k úředníkům se nikdo nedostane, pokud to sami nedovolí. Prostor se tak viditelně brání proti snahám o jeho podmanění. Jeho hranice jsou propustné jen z jedné strany, a to ze strany místních obyvatel, K. zůstává po celou dobu na straně druhé.

Zajímavý je motiv špehýrek. **Špehýrkami** kontrolují v hostinci, jestli je Kamm u sebe a co právě dělá. Stejně tak se přesvědčují špehýrkou nade dveřmi, zda je u sebe večer Erlanger. Dívají se také klíčovou dírkou, odjel-li už Kamm ze dvora se saněmi. Toto je jisté narušení soukromí, ale nikoli prostoru kolem úředníků, je to jakýsi kompromis mezi zvědavostí a služebností. I když je K. umožněno také nahlédnout dovnitř ke Kammovi špehýrkou, neuměl by sám smysl toho, co vidí uvnitř, rozluštit. Jedná se jakýsi způsob komunikace nebo přenosu informací skrze tyto malé otvory, jsou právě tak velké, aby postačily svému účelu, více pozorovatel vědět nemusí.

Všimneme si hlavních **překážek**, které stojí K. v cestě; jsou to sníh a brzká tma, z věcí lidských potom absence povolení a nemožnost spojení se s výkonnou osobou. V podstatě je mu překážkou také jeho způsob myšlení, který ho nutí jít do konfliktu s místními zákony a nedovolí mu slepě se jimi řídit. Perspektiva, jíž se K. na svět kolem sebe dívá, postrádá pravidla tohoto prostředí a přináší tedy sice optický vjem, který ovšem není doprovázen porozuměním. K. má tedy potíže se spojením a pohybem. Jelikož zde existují dva sociálně oddělené prostory, musí mezi nimi být i nějaká spojení. Prvním takovým spojením je telefon. Využívanější je ale jistě posel (Barnabáš). Obyvatelé vesnice mohou v některých případech dojít i na zámek sami, K. nikoli. Pro K. dokonce není ani možné využít některého způsobu místních spojení, telefon nemá a Barnabáš s jeho vzkazem na zámek nedorazí. Ani pohyb po prostoru vesnice není pro něj jednoduchý. Kromě chůze je možné jezdit na saních, které

ovšem K. opět nemá. Chůze mu působí tak značné obtíže, že se musí dokonce opírat o místní, aby mu neutekli a došli k cíli společně (Barnabáš, Olga).

K motivu prostoru by mohlo ještě také odkazovat Klammovo jméno. Pokud si vyložíme jeho úlohu v románu tak, že má odlákat K. od zájmu o zámek a jeho dobývání, pak by překlad jména Klamm (soutěska, rokle), mohlo odkazovat k tomu, že K. uvízne ve svém jednání na tom, že se stůj co stůj snaží dostat ke Klammovi, což jej odláká od zámku a zároveň připoutá k vesnici. Ale vzhledem k tomu, že ostatní jména nejsou prostorově příznaková, je těžké vyvodit nějaké větší důsledky z tohoto postřehu.

Kafkův Zámek je bohatý na zabydlování prostoru a charakteristiku jednotlivých míst, která se vzájemně prostupují a vytváří hustou síť vztahů, které charakterizují celý prostor. Je možné říci, že se prostor významně doplňuje s pojetím a charakteristikou postav, obě skupiny vytváří dohromady složitou strukturu plnou škvírek a dveří, od nichž nemáme klíč.

### 2.2.3) Prostupná hranice světů, oživený prostor:

#### *Dvojí domov* - Jan Čep

Pojetí prostoru u Čepa, k němuž jako základ bereme soubor povídek *Dvojí domov* (1991), je ovlivněné křesťanskou tematikou, která se prolíná do kompozice jeho fikčního světa. Vytváří před námi podvojnou konstrukci světa reálného a druhého, „mystického“ prostoru, mezi nimiž vede na mnoha místech prostupná hranice. Onen druhý prostor je pravděpodobně přístupný pouze duším zemřelých, ale citliví jedinci nebo ti, kdo vstoupili na místo, kde je hranice mezi prostory tenčí, jej mohou také vnímat jako neviditelného průvodce reálného světa. Čep pracuje někde více a někde méně obsírně s motivem „říše mrtvých“, ale větší možnosti pro interpretaci nabízejí prózy, kde je potlačena křesťanská tematika a více se pracuje s tajemností přírody, prostoru, symbolikou procházení a uzavírání, neboť to činí tento prostor zajímavým netradiční perspektivou.

Významným motivem je **síla pouta**, které spojuje živé s mrtvými. Takové pouto může být jednou z možností jak překračovat hranice mezi světy. Živí, kteří zůstali v reálném světě, touží po společnosti mrtvého, jehož duše je tu s nimi přítomna. Kdo se „chce pohybovat“

prostorem křesťanské víry, vytváří si cosi jako vnitřní prostor v sobě, opět určitý typ obranného valu před reálným světem okolo. Jeho připomínkami jsou kříže u cest, kostely a hřbitovy. Některým je ale cesta na druhou stranu uzavřena: „Jako když někdo přijde na konec chodby, která se končí skalní stěnou – nelze jít dál, je po všem. V tom zasáhly její oči kříž – i dala se na útěk. Nesnesla ten pohled; cítila, že ten průchod je pro ni nepřístupný“ (s. 91). V jiném pohledu je smrt vnímána tradičně jako propast a život jako **cesta nad propastí**. To koresponduje se sepjetím s životem v reálném světě a s obavou před jeho koncem. Pojetí života jako cesty nad propastí umožňuje opět spatřovat vedle prostoru cesty, která umožňuje pohyb života, všudypřítomný druhý prostor propasti, který je neustále otevřený, přítomný, ochotný pojmout poutníky, kteří se pohybují nad ním.

V povídce *Zbloudilý* je krajina prostoupena s jiným světem, je plná jeho bytostí, které sledují zabloudivšího Petra. Krajina jako by ožívala a pohrávala si s bezbranným. Cesta i potok mění směr, kříží jeho kroky, aby za okamžik opět zmizely. Vystupují hrozivě do popředí a není jasné, kde se to vlastně Petr nachází. Příroda jako by tančila v bláznivém reji kolem pocestného. Teprve silnice, chceme-li, lidský zásah do krajiny, pevná linka vedoucí napříč prostorem mu dodá jistotu a vyvede jej pryč ze zmateného kruhu. Setkání se staříkem na této silnici pouze potvrzuje tajemnost zdejšího místa. Vypráví mu o tom, jak zde obcházejí duše mrtvých, potvrzuje prostupnost hranice mezi světy, která je zde zřejmě velmi tenká. Navíc se zdá, že oči, které sledovaly Petra po cestě a dívaly se soucitně, tušily, co jej na tomto místě čeká. Petr se tiskl k zemi, když začal mít ty mrazivé pocity z cizí přítomnosti, hledal u ní ochranu před prostorem, který zde ožívá a zdá se samostatně jednat. Země je však stále pevným bodem, splynout s ní znamená ochranu.

V jiné povídce (*Bouře*) vystupuje druhý svět taktéž jako **hrozba**: „Děšť stál jako zeď mezi nimi a dědinou. [...] Však hle, trpělivé oči krav se první otevřely a zvířata se sama od sebe opřela do postranků, lidé jenom následovali v mrákotách.“

Zde se zdá, že déšť oddělil člověka od jeho prostředí, kde se cítí jistý, kde se vyzná, kde platí jeho pravidla. Člověk stojí sám proti přírodní síle, je už příliš vzdálený těmto kořenům, aby našel cestu sám, proto může jen následovat zvířata řídící se přirozeným instinktem.

„Kříž se vynořil ze tmy s rameny rozpjatými. [...] Cesta od kříže k humnám vedla takřka oním světem, a když se první zídky ukázaly, jejich radost byla nenadálá a krásná jako nezasloužená odměna“ (s. 17).

Jediné, co může sloužit jako opora v krajině, je kříž u cesty. Neposkytne sice ani přístřeší, ani pomoc, ale připomene jim, že nejsou sami. Kříž tady symbolizuje nejen lidské

ruce, které jej postavily, ale i celý myšlenkový a kulturní proud, který je s takovým symbolem spojený. Je to něco jako ostrov v této bouři.

Čepův prostor je plný prostupných hranic a přechodů mezi dvěma světy. Vynoří se, pokud je člověk sám někde v prostoru, znejistěný na své cestě. Se ztrátou jistoty zvyšuje se citlivost a vnímavost k prostředí, pak je možné pohybovat se na tenké, často i průsvitné hranici světů. Ne každý se z ní dokáže navrátit. Ale pokud se vrátí, cítí vždy úlevu se spatřením prvních vesnických střeš, bezpečí lidského prostředí, kterému rozumí.

Druhý prostor, o kterém zde mluvíme, nemusí být vždy ale jen místo mrtvých, např. v povídce *Dvoji domov* nejsou lidé jen obyvateli svého prostředí, místa, kde se narodili nebo kde žijí. Stále je provází někdy stín a někdy světlo toho druhého světa, který je téměř na dosah, ale pro mnohé nedosažitelný. Pro ženu, jako je Roubalka, je ten druhý svět, o kterém se jí zdává, šťastnějším místem, místem, kam se utíká před těžkou životní realitou, ale z něhož jsou návraty bolestivé. Roubalka sní o místě svého narození, volnosti v horské vesnici, neboť nyní cítí, že žije „v krajině starostí nízko nahrbené“ (s. 21). Prostor se zde stává nositelem lidských starostí, údělu, ale i snů a přání. Lidský život je úzce spjatý s místem, ale lidé nejsou svobodní ve volbě, nelze z takového místa snadno odejít, i když nás tíží, jsme k němu připoutáni. Titul této povídky by se hodil pro charakteristiku některých typických rysů Čepových próz obecně.

Jaký je vztah člověka k prostoru kolem něho? Člověk je zakořeněn ve své krajině, změní-li se, uvede ho to do nejistoty. Ale pokud se sám přestěhuje jinam, rychle se zabydluje a přivlastňuje si to **místo, přizpůsobí ho sobě**: „Hrabalova rodina si vytlačila svůj důlek uprostřed nových sousedů a seděla brzo pevně, zabořivši se do země svou vlastní tíhou“ (s. 68). Ale i známé prostředí se mění, a to v noci, kdy, pokud člověk bdí, otvírá se proti němu děsivá náruč. To nejsou slyšet ani známé zvuky, které k místu patří, všude je jen tíživé ticho.

Člověk si buduje k prostoru kolem sebe vztah, ale místo samotné, ať už mu je jakkoli blízké, zůstává k jeho osudu nezáživné: „Vystydla kuchyně na ni **lhostejně** civí, tikot hodin bodá do spánků a přikrývka nestačí udusit deroucí se vzlykot“ (s. 28). Lhostejnost prostředí k lidskému osudu je také častým motivem, který připomíná, že člověk je sice se svým prostorem sžit, zakořeněn do něj, ale v mnoha ohledech je zde také cizím prvkem.

Přesto do sebe prostor přijímá své obyvatele a vtiskává jejich odkaz do sebe. Stopy lidí a jejich osudů označujeme jako **paměť místa**. Tyto stopy zůstávají viditelně, ale především i neviditelně spojeny s daným prostorem. Takový prostor bývá úzejí vymezený, např. pokoj nebo dům, místo na cestě apod. Místo v sobě přechovává vzpomínku na ně a může se tak stát opět něčím jako hranicí světů, neboť se na něm prolíná minulost se současností: „Cyril cítil na

duši celý ten dům, proniklý dechem a zručnými myšlenkami neznámých lidí, živých i mrtvých“ (s. 103). V tomto pojetí se jedná opět o zduchovnění prostoru skrze odkaz minulých životů. Takové místo je možné přirovnat k upomínce na druhý svět. „Cyril Nedoma slyší zvuky svých kroků i kroků matčiných, a z dálky (daleké? nedaleké?) k němu zaznívají tytéž kroky, jenže o dvacet let mladší“ (s. 131). V tomto případě je autorskou poznámkou v závorce opět upozorněno na to, že prostor cesty může být relativizován. Nutí to čtenáře, aby si uvědomil, že cesta nespojuje pouze dvě místa, ale sama je také místem. Tím, že vede odněkud někam, má charakter spojovací, a právě proto je vhodným místem pro hranici. Postavy po ní kráčí dopředu, ale cesta je vede vlastně nazpátek.

Ještě v jednom světle se jeví prostor v Čepových prózách, a to ve spojení s dětstvím a domovem. „Chaloupka u země, křivá, za chaloupkou potok; **dětský ráj**, domov maminčin, kde na vrbách vedle vody rostou píšťalky“ (s. 35). „A přece vím, že jsi to ty, místo tajemné, kde mi bylo souzeno, abych se narodil, k němuž se vracím v snách a s nímž si sdružuji všechny pohádky svého života; místo, které nemůže být nahrazeno ani vyměněno žádným jiným, místo na světě jediné, můj domove“ (s. 81). Kouzelné místo v dětských představách, které ale mizí pod tíhou života a najednou: „Není jí, země je pustá“ (s. 35). Místo spojené s dětstvím se stává s postupujícím časem ideálem, který již nic nepřekoná. Je to místo spojené s bezstarostnou hrou, tradičními zvyky a jiným pohledem na svět. Děti toho spousta nevidí, ale zase v mnohém vidí víc a dál než dospělí.

V povídce *Domek* si děti staví domeček, aby si v něm mohly hrát. Složily ho z prken, a když byl domek postaven, „měl jen dvě zdi, jednu zastupoval plot a druhou byla skutečná zeď sousedových chlévů. Druhých dvou nebylo třeba, neboť velká hromada hlíny uzavírala tento malý svět před bludným prostranstvím zahrady. Stropem byly dva veliké bezové keře, sklánějící na stůl a na lavičky vonnou sítí stínů a slunce“ (s. 12). Dětský domek stejně jako velký dům, mají ochrannou funkci pro člověka, je to prostředí bezpečí a důvěry, místo, kam se vrací a které se nosí s sebou ve vzpomínkách. „Sedět tak v suchu doma,“ (s. 16) posteskuje si postava z povídky *Bouře*, když musí opustit toto místo a vyjít ven do boje s přírodními živly. Venku je člověk jako nahý, malý a nicotný.

Místo dětství, ať už je sebevíce uzavřené, ale není vždy chráněno před velikostí světa kolem: „Bože, jak je možné jít pořád dál a dál, a nikdy nedojít konce? Jak je to hrozné, žádný konec!“

Kdyby byla zeď na konci světa, probourala by se, a zas by tam byla díra [...], zas musí být cosi dál“ (s. 13). **Dětský pohled** na členění prostoru je velmi prostý, ale vystihuje pocity

bezpečí a znejistění, které mohou vyvstat během hry, ale také tváří tvář světu kolem a ne jen u dětí, ale i u dospělých postav se setkáváme s okamžiky, kdy se zdají být ztraceni v prostoru kolem sebe.

Prostor v Čepových prózách není pouhým dokreslením venkova nebo kulisou při jednání postav, je to živý objekt, kroutící se, liknavý i věrný, zlomyslný, tajemný a prostupující se se světem / světy dalšími. Nelze jej nevnímat, obejít, vyžaduje pozornost a je aktivně zapojený do děje příběhů.

#### **2.2.4) Místo duchovní hry – hra o duchovní místo, „skleníkový efekt“: *Hra se skleněnými perlami* – Hermann Hesse**

V románu *Hra se skleněnými perlami* (1996) je využito několikvrstevné členění prostoru. Centralizované pojetí fikčního světa se rozkládá do několika soustředných kruhů – Hra, Řád, Waldzell, Kastálie a vnější svět. Postupně projdu všemi částmi a pokusím se ukázat spojitosti a závislosti prostorů na sobě navzájem, jejich specifické vlastnosti a účely jejich zobrazení.

Prostředí, které před čtenářem rozprostírá Hesse, je uvedeno větou, která se sice primárně vztahuje na existenci hlavní postavy, ale s ní současně může být považována za druh charakteristiky pojetí prostoru: „[...] psát historii vždy je a zůstane literaturou a třetím rozměrem je zde fikce“ (s. 33)! Autor tedy přímo upozorňuje na možnost, že ne vše v příběhu bude odpovídat pravdě, řekněme, reálného světa. Svě sdělení stvrdí činem ihned na začátku románu, kde pro uvedení do fikčního světa použije několik místopisných názvů, které sice znějí německy, ale na mapě bychom je nenašli, jako např. Berolfingen nebo Zaberwald. Pozorujeme zde příklad defektní reference a nasnadě je otázka, k čemu ji autor využívá? Cílem je navození dojmu evropského prostředí, k čemuž přispívají i kulturní a vzdělanostní tradice, které jsou zde zmiňovány. Můžeme snad předpokládat, že zmiňovaný Řím, kde chce Kastálie navázat diplomatické styky, je referencí k sídlu Papeže, to ovšem nepomůže při hledání protějšku fikčního světa. Vzhledem k nejasnosti začlenění fikčního světa do určitého místního rámce, nabízí se ještě vypomoci si časovým určením doby příběhu a využít tak nerozlučnosti chronotopu. Avšak matoucí koexistence téměř středověkých prvků v životě



studentů a členů Řádu a zároveň zmínky o využívání rádiového spojení a automobilů opět zatemňuje možné rozuzlení. Ani zde tedy není čtenáři nabídnuta podpora, ačkoli se zdá, že je příběh zasazen do historického a kulturního vývoje, nedozvídáme se v konečném důsledku nic, co by souviselo s evropskými dějinami tak, jak je známe, spíše se nakonec nabízí spíše celek kulturní syntézy z různých oblastí koncentrovaný v této fikční zemi.

Prozkoumáme-li tyto možnosti, nebo spíše nemožnosti, které nám fikční svět předkládá, zdá se mi, že není cílem začlenění fikčního světa do světa reálného, ačkoli se zdá, že k tomu jistá podobnost vybízí, a bude lépe ponechat si otevřená vrátka pro jisté reference k aktuálnímu světu, ale nepřetěžovat tyto významy, a naopak nechat fikční svět v oblasti představ a vizí možného vývoje reálného světa. Tomu by napovídala i zmínka o vzniku Kastálie někdy ve 20. století, kterážto doba je ale pro *současné* obyvatele Kastálie časem dávným<sup>10</sup>, zahaleným tajemstvím.

Ve fikčním světě, v němž jsme se ocitli, a který zdánlivě připomíná Evropu, však čeká ještě jeden svět, k němuž byl ten první jen jakousi vstupní branou nutnou k vytvoření kontextu pro existenci tohoto fikčního světa, který je skutečným jádrem příběhu. Tak se uvádí existence **Kastálie**, státu ve státě, pedagogické provincie založené po skončení ničivých válek pro obrodu duchovního a intelektuálního světa. Kastálie je popisována jako oblast, kde jsou soustředěny školy a univerzity, které pěstují vědy především pro ně samé a směřují v bádání a studiu k duchovní harmonii a virtuositě. V Kastálii mohou studovat jak členové Řádu, tak studenti z vnějšího světa, ti se posléze vracejí zpět, aby vykonávali svá povolání mimo Kastálii v praktickém světě. Právě ono označení *praktičnost*, které se pojí s vnějším světem, chybí Kastálii. Její obyvatelé jsou označováni za namyšlené krasoduchy, elitu, jejíž bádání je zde někdy jen „luxusní hříčkou bez užitku lidu nebo obci“ (s. 44).

Symbolem Kastálie je tzv. **Hra** se skleněnými perlami, symbol univerzálnosti vědění, kde se propojují např. hudební vědy s matematikou a meditací. S Hrou je spojený také **Řád**, do něhož patří většina studentů a všichni vyučující a stálí obyvatelé Kastálie. Je to jistý druh církevního řádu s typickými pravidly, jakými je bezmanželství a nemajetnost. Do Řádu vstupují povětšinou lidé, kteří jsou vybráni již v mládí jako nadaní žáci a zároveň nemají žádné nebo jen slabé vazby ve světě. Hlavní postava románu, Josef Krecht patří právě k oněm, kteří nemají žádnou rodinu, a tak je pro ně považováno za snadné odejít do světa

---

<sup>10</sup> Román napsal Hesse r. 1942.

Kastálie a žít pouze tam, bez problematických vztahů s vnějším okolím. Člen Řádu zůstává v Kastálii, může se zde neomezeně dlouho věnovat studiím nebo se ujmout nějaké pozice či úkolu, který mu Řád přidělí. Ale ani život v Řádu není bez obtíží a dialektiky, ačkoli se zdá, že zdejší vztahy odpovídají jasným prostorovým představám o uspořádanosti a přehlednosti prostoru: „**Řády** mají něco do sebe, člověk žije v jejich lůně jako na okraji anebo přímo v exilu“ (s. 132). Horizontální vymezení vztahů v Řádu působí znejišťujícím dojmem. Čím blíže středu se člověk ocitne, tím vzdálenější je prohlédnutí vztahů a struktury.

Velmi významnou roli zde hraje řádová hierarchie s pevnými pravidly a vztahy, v podstatě **vertikální prostor** v rámci Kastálie, v němž se mohou pohybovat jen vyvolení jedinci: „Byl to sám Řád, Hierarchie, kam se při té náhlé úvaze o sobě cítil nepochopitelně vrostlý a zasazený“ (s. 118). Neexistuje zde nic mimo tuto hierarchii. I sám název provincie – Kastálie, se zdá svou podstatou odkazovat ke slovu kasta. Celé místo je jaksi povýšené nad okolní svět, ovšem pouze z hlediska svých pravidel, nikoli z pohledu vnějšího světa.

Zajímavým tématem je motiv **svobody** a jejího pojetí v Kastálii oproti vnějšímu světu. Svobodná povolání, která se vyučují ve světě, mají svou svobodu pouze ve volbě povolání, dále už se člověk nastoupivší na cestu vzdělání, musí řídit vymezenými pravidly studia i pozdější práce. Stává se otrokem úspěchu a ctižádosti. V Kastálii naopak Řád určí podle schopností člena, pro jaké povolání by se nejlépe hodil, ale poté dostávají všichni absolutní svobodu v tom, jak se budou svému oboru věnovat. Odpadají jim starosti o peníze, úřady, úspěch a mohou se tak plně věnovat své práci.

Kastálie je ale především velmi přísně oddělena od vnějšího světa svými zákony, zvyklostmi i smyslem existence. Vyžaduje naprostou oddanost a vzdání se všeho, co pojí člověka s vnějším světem. Je to jakýsi obrovský klášter nabízející neomezené možnosti realizace a existenční zajištění, ovšem podmínkou pro setrvání je rozvázání vazeb se světem. Tato provincie se zdá být ideálním místem, téměř rájem na zemi, intelektuální výspou a vrcholem civilizace, která si takto váží vědy. Na příkladu Plinia, který se vrací z Kastálie na konci studií domů, aby dokončil své vzdělání a pracoval, vidíme rozpor, který vzniká v odchovanci provincie a vnějším světem. Obyvatelé Kastálie velmi úzce splynou s jejími pravidly a způsobem života, což později odráží její odlišnost od vnějšího světa. Hovoří se zde dokonce o dvou odlišných jazycích těchto světů. Ale vztah mezi provincií a vnějším světem je problematičtější, než se zdá. „Venku za hranicemi provincie existoval jiný svět a život lidí, a ty byly s Kastálií a jejími zákony v rozporu, v jejím řádu a jejích kalkulacích se neabsorbovaly a nebylo možné je zkrotit, sublimovat“ (s. 175).

Kastálie, jak ji poznáváme, se nachází ve fázi úpadku, degenerace způsobená přílišným sebezaujetím a centralizací, kde chybí živý kontakt s vnějším světem, spolupráce a z ní pocházející vzájemný prospěch. Zároveň pouhé zaujetí samotným předmětem bez cíle dalšího vývoje a postupu se zdá neudržitelným: „Zdržovat se vládnutí a soutěže, a zato zabezpečovat stálost a trvání duchovních základů veškerých měřítek a zákonů“ (s. 99).

Takto existující provincie se stává cizím tělesem v zemi, které je ještě trpěno, ale kdykoli může být odstraněno. Tak se bytí a trvání Kastálie stávají závislými na okolí. Mění se z privilegovaného prostoru na místo sice se specifickou rolí, které může však být kdykoli zrušeno a ani jeho exkluzivita tomu nezabrání: „Kastálie je pro naši zemi poněkud drahý luxus“ (s. 234).

Přestože si skrytou problematičnost své existence někteří vysoce postavení Kastálci uvědomují: „Jsme odkázáni na svět, který nás potřebuje nebo nás trpí“ (s. 99), nesnaží se začlenit do okolí a setrvávají ve své výlučnosti. „Naprostá většina Kastálců, úředníci o nic méně než učenci a studenti, žila ve své pedagogické provincii a svém Řádu jako ve stabilním, věčném a samozřejmém světě“ (s. 99). Spíše ale přetrvává neznalost poměrů: „Průměrný Kastálec necítí **spoluzodpovědnost** za to, co se děje venku ve světě“ (s. 229). „Neuvědomujeme si tu zodpovědnost“ (s. 231). Tato situace ukazuje na nutnost, aby obyvatelé pečovali o svůj prostor, který jim zdánlivě patří, ale zároveň může být kdykoli zrušen. Propojenost míst a jejich vzájemná závislost spoluurčuje tento vývoj – výlučná místa nepřežívají, pokud z nich není užitek pro širší společnost. Uzavřenost míst také neprospívá k jejich rozvoji, to je jasně naznačeno úpadkovým stavem Kastálie, která ztratila zájem o spolupráci s vnějším světem.

Obyvatelé provincie jsou vrostlí do svého prostředí, jsou s ním spojeni po všech stránkách. Kastálie utváří jejich charakter, životní názory i hodnoty, pohled na svět a je i hranicí jejich zkušeností. Ten, kdo je úspěšný a uznávaný v provincii, nemusí se umět stejně úspěšně postavit i vnějšmu světu. Kastálie připomíná skleník, v němž jsou pěstovány vzácné a vyšlechtěné odrůdy rostlin, ale když se tyto přesadí ven na záhon, spousta z nich zahyne, protože se nedokáží přizpůsobit vnějším podmínkám, které již nejsou speciálně upravovány pro jejich potřeby: „Vy člověka neznáte, neznáte jeho bestialitu, ani to, že je obrazem Božím. Vy znáte jen Kastálce, specialitu, kastu, apartní šlechtitelský pokus“ (s. 124), vyčítá benediktýnský mnich Knechtovi.

Knecht je silně emocionálně spjatý s prostředím škol v provincii: „Kdykoli nějakého žáka poslali z Escholzu zpátky a on od nás odešel, pokaždé jsem to pocíťoval tak, jako kdyby

někdo zemřel“ (s. 48), je možné pojmout tento postřeh tak, že vnímá ztenčování populace a i zužující se druhovou rozmanitost ohrožující existenci celku.

Na politické misi v klášteře benediktýnů navštíví Knechta jeho přítel z Waldzellu. Páter Jakobus komentuje celou záležitost takto: „Doufám, příteli, že většina Kastálců se podobá víc vám než vašemu příteli. Předvedl jste nám v něm nezvyklý, přešlechtěný, slabošský a přitom, bojím se, i poněkud pyšný druh člověka. [...] Vždyť takový chudák citlivůstkářský, přemoudřelý, nervózní člověk by mi znovu dokázal znechutit celou provincii“ (s. 131). Přestože se Knecht přítele zastane, je tato poznámka druhem varování pro místo, kde by se takoví lidé vyskytovali.

Sepětí s prostředím a závislost na něm se dá vypožorovat až do úplného závěru příběhu, kde Knecht vystupuje z Řádu, opouští provincii, protože cítí neudržitelnost jejího stavu a chce pracovat v jejím duchu, ale mimo ni v okolním světě. Setkává se s vlídným přijetím světa, prokazuje pro něj porozumění a zdá se, že se bude moci v novém prostředí začlenit. Avšak zkouška, která přichází a je vstupem do jeho nového života, se mu stává smrtelnou. Můžeme skok do ledově chladného jezera za mladým žákem a následnou smrt považovat jen za selhání slabého lidského organismu nebo za nepřekonání vstupní brány do vnějšího světa. Pro přechod z jednoho světa do druhého, jakými jsou Kastálie a okolní prostředí, nestačí pouze odejít z Řádu, Knecht musí ještě vstoupit do řádu nového, a to se mu však nepodaří, ve zkoušce neobstojí.

Již zmíněný symbol Kastálie, **Hra** se skleněnými perlami, je považována za ústřední prvek celé provincie, která se tak jeví jako centralizovaný systém. „Hra je srdcem, nejhlubším středem Kastálie“ (s. 155).

Stejně tak, jako se Hra, která původně byla uskutečňována skládáním skleněných perel namísto grafických znaků, stává duchovním cvičením a meditací, ztrácí i původní myšlenka provincie své jasné a hmatatelné kontury. Zároveň s celou provincií se i Hra vzdaluje lidem okolního světa, kteří pro ni ztrácejí pochopení. „Jedna taková hra je také vaše nejvyšší tajemství a symbol, Hra se skleněnými perlami. Chci uznat, že podnikáte pokus tuhle hezkou hru povýšit na něco jako svátost anebo aspoň na prostředek povznesení. Ale svátosti nevznikají z takovýchhle snah, hra zůstává hrou“ (s. 124). S tím souvisí i ztráta pochopení pro celou provincii, která je jediná prostorem této Hry, jež sídlí v hráčském městečku ve Waldzellu. I to, že je Hra poutána pouze k jednomu místu, znevýhodňuje šanci na její přežití. „Perlohra vznikla z nezkrotného pudu hrát si, stylizovat, dekorovat“ (s. 116), a snad právě proto je i symbolem praktické neuplatnitelnosti Kastálie.

Motiv hry nabízí otázku, zda není prostor Kastálie také jen pouhou hrou / hračkou okolního světa, pokusným tahem, který může být vzat zpět, pokud nevyhovuje zvolené strategii. Co znamená vlastně Kastálie, čím má být? Je to varování, nebo výzva? Vysoce exkluzivní místo začne nakonec stravovat samo sebe. Je to v době, kdy ho už není potřeba, nebo v době, kdy už ani ono samo nestačí na svůj úkol? Má být Kastálie místem spasení, vysněným rájem nebo ztělesněním konce? Autor nechává místo pro interpretaci otevřené různým náhledům. Pro tuto práci nese zásadní význam členitost pojetí prostoru fikčního světa. Je to tentokrát prostor, který je kvůli své pasivitě odsouzen k zániku.

## **2.2.5) Kde to jsem? Po schodech nahoru, nebo dolů?**

### ***Dům o tisíci patrech – Jan Weiss***

Podíváme-li se na Weissův román *Dům o tisíci patrech* (1990), je zde patrné naznačení prostorovosti fikčního světa obsaženo již v samotném názvu. Prostor tohoto nekonečně vysokého domu je pojat jako velké město, jehož čtvrti tvoří jednotlivá patra a spojení mezi nimi zajišťují schodiště a výtah. Fikční svět je v podstatě omezen na hranice domu, i když je zde zmiňována i existence okolního světa, kam Mullerdóm neustále vertikálně expanduje. Přestože je tento prostor označován jako město, připomíná spíše samostatnou říši nebo svět, který se řídí vlastními pravidly a je ovládán vůlí jednoho člověka.

Pro přesnější charakteristiku vybraného fikčního prostoru je nutné zmínit, že se jedná o **fikční svět v rámci jiného fikčního světa**. Vše se ukáže na konci jako horečnatý sen pacienta v nemocnici, což staví Mullerdóm do jiné úlohy, než v jaké se zdál celou dobu být. Zároveň tento postup umožňuje mnohem širší možnosti interpretace. Svádí také k tomu do jisté míry odmítnout fikční svět Mullerdómu jako fantazii a přijmout prostředí nemocnice jako skutečné prostředí hodné zamyšlení a kontextového zasazení. Ale již v teoretické části této práce bylo zmíněno, že to není relevantní postup. Do fikčního světa románu patří vše, co vytváří text. Pokud text konstruuje dva světy v sobě, budeme charakterizovat oba termínem fikční, ať už se reálnému světu podobají více či méně.

Prostor fikčního světa *Domu o tisíci patrech* je zajímavý z více hledisek, např. jsem se zamýšlela nad možnostmi pohybu zde, dále také nad prostorovými opozicemi a s nimi spojenými hodnotami. Zařazuji tento prostor k aktivně jednajícím a zasahujícím do dění

v příběhu, i když se zdá, že velkou roli zde hraje především vůle pána Mullera. Tento prostor obřího domu je složitý mechanismus, který vytváří samostatný svět, náhražkami supljuje tradiční kulturně-historický vývoj a podobu reálného světa. Je to svět oddělený, izolovaný od okolí zdmi z nově vytěžené horniny solia se speciálními vlastnostmi. I když je vystaven na podobných principech jako vnější svět, musí být takto přísně oddělen, jinak by nemohl vzbuzovat dojem takové odlišnosti a exkluzivity. Prostor je v tomto fikčním světě lákadlem, zbraní i iluzí, aby mohl být prozkoumán a ovládnut, musí být nejprve uchopen známými měřítky a hodnotami, o to se snaží hlavní postava detektiva, jehož kroky budou vodítkem při rozklíčování funkcí prostoru v tomto díle.

„Člověk procitl z těžkého snu. Oči se mu svezly po šikmé ploše, kterou tvořil strop. – První myšlenka byla: - Kde to jsem? Schodiště! První stupeň patra, pokrytý rudým kobercem, byl poduškou pod jeho snem. [...] Kde to jsem? Dolů, či nahoru? – Vzhůru!

Tři čtyři stupně vešly se do úhlu jeho nohou. Pustá plošina odpočívala mezi dvěma patry, bez oken, bez dveří. A opět schodiště pokryté rudým kobercem. A pak zase patro, slepé, hluché, s bílou lampou u stropu“ (s. 8). „V bílém koutě jednoho patra kupí se hromádka bílých, drolicích se kostí. [...] A v rohu se válí troska puklé lidské lebky. Nad smutnou hromádkou kostí, ve výšce klečícího člověka je ve stěně monogram“ (s. 10).

**Schodiště**, jediný prostor, kde se na počátku románu postava ocitá. Vcelku nezáladné místo se zde stává bojištěm o život. Muž stojí uprostřed nekonečné cesty s (pouze) dvěma možnými směry – nahoru a dolů, ale který je ten správný? Volba se zdá být rozhodujícím momentem. Schodiště je cestou i pastí bez východu pro ty, kdo neznají tajné východy, a může se stát vetřelcům hřbitovem. Existuje tu jakoby samo osobě, neboť nemá žádná okna ani dveře, které by někam vedly, tak se vymezuje proti obvyklému schodišti a působí nebezpečně, děsivě.

Pohyb přímo v Mullerdómu je o to složitější, že je ztěžován tmou, o jejímž příchodu rozhoduje vládce Muller. Tak je stále na prvním místě hledání orientačních bodů nutných pro pohyb a přežití: „Brok se spustil z koule na koberec a pomalu tápal kupředu. Náhle narazil koncem prstů na studenou plochu. – Bod v prostoru! – Hle, stěna, jež ho povede ke světlu!“

Když na začátku hrdina procitne uprostřed neznámého prostoru, první myšlenka a pohnutka, která se dostaví, pudí muže k pohybu, k zjištění charakteru místa, k zorientování se v prostoru a nalezení pevného bodu. Teprve po tělesném vyčerpání a nuceném zastavení se

dostavuje otázka po **vlastní identitě**: „Srdce vykřiklo, nohy se podlomily. Nelze, nelze výše. - Kam jsem se to dostal?... Kdo?... Já?... Kdo je to já? – Kdo jsem?“ (s. 8)

Jedná se každopádně o zajímavý pokus, který snad autor ani nezamýšlel takto postavit a chtěl pouze zdůraznit obludnost místa, kde se postava na počátku nachází, ale pro pojetí prostoru je to přesto nepřehlédnutelný prvek. Prostor a uchycení se v něm je prvotním impulzem nutným pro přežití.

Jakmile se hrdina dozvídá, že je detektivem, který má rozluštit tajemství Mullerdómu, začíná ze všeho nejdříve počítat poschodí, kterými prochází – snaží se tedy ovládnout nekonečný prostor tím, že ho spoutá do čísel, která si již umí představit, zařadit a racionálně uchopit.

**Nahoru a dolů** – dva možné směry, které nabízí prostor schodiště Mullerdómu pro pohyb. Není možné určit, kam by se nejpravděpodobněji vydal člověk, zda nahoru, či dolů. V obyčejném domě by to bylo jedno, vyjít dole ven z domu nebo dostat se na střechu a rozhlédnout se po okolí. Fikční svět tohoto románu nenabízí ani jednu možnost.

Hlavní postava se pohybuje nejprve směrem nahoru, teprve po získání informací o charakteru místa se vrací do spodních pater. Mullerdóm je **mrakodrap** o tisíci patrech, stát sám pro sebe, označovaný však jako město. Neustále se staví výš a výš. „Čím nižší patro, tím větší je blahobyť. Čím výše stoupáš, tím větší je bída. Nikdo není spokojen se svým patrem. Podle rozkvětu svých živností prosakuje tato chátka dolů či nahoru, ovšem toliko v prostoru sta pater, který jí byl vyměřen“ (s. 23).

Jaká je tedy struktura prostoru Mullerdómu: V horních patrech se nacházejí nemocnice, chudobince, starobince; blázince, žaláře mučírny, krematoria, a nejvýše se neustále staví. Je třeba stále nových místností.

V dolních patrech je oproti tomu umístěn ráj: „Gedonia je křišťálové město, ležící ve druhé stovce pater Mullerdómu. V těchto končinách se nejčastěji zdržuje On. [...] Jsou zde sály a brlohy, ve kterých je prý možné dojít věčné blaženosti ještě na této zemi. Tyto blažené oblasti jsou chytře zazděny a dostupny jen malému hloučku jeho milců a pochlebníků“ (s. 24).

V nejnižších patrech se nachází čtvrť vyvolených, vlivných obyvatel Mullerdómu. Charakteristika této čtvrti napovídá převrácenému pojetí hodnot, které odpovídají obvyklé kulturní zkušenosti – „ráj“ je sice sídlem tvůrce všehomíra, avšak je dole, ve spodních patrech, oproti postavení země a nebe. Ale díky technickým vymoženostem se nachází v každé místnosti, v každé čtvrti zářící koule, která funguje jako vševidoucí oko. Zavěšena u

stropu simuluje slunce i přítomnost boha – pána nad lidmi. „Jediný Muller má ve svých rukou celý plán zazděného nebe. Zná všechna tajemství dvířek a chodbiček, překvapující východy neviditelnými brankami, které se otáčejí skrytými mechanismy. [...] Hvězda na stropě pro visící lustr, obraz Ukřižovaného v oltáři chrámu, vysunutá parketa v podlaze ložnice – takové jsou nebeské branky boha Mullera“ (s. 25). Pokud ovšem nebudeme Mullera pokládat spíše za „pekelného“ vládce, zplozence a zástupce zla, který by pak sídlil v tradičním podzemí, je umístění centra Mullerdómu oprávněné.

„Jsi silný, neboť jsi přišel po schodišti! [...] Neboť jen tudy může přijít kdosi ještě silnější nežli Muller!“ (s. 28), říká zazděný slepý dělník detektivovi. Detektivova „moc“ dodává sílu vzbouřeným dělníkům. I jejich pohyb působí netradičně vzhledem k obvyklým stereotypům. Podobně jako je převrácený motiv země a nebe, je to i se vzpourou, kterou vede sice nejnižší třída, ale dělníci se vzbouří v nejhořejších patrech a postupují směrem dolů. Rozebírají a mění systém odshora.

Vycestovat z Mullerdómu není možné, ani pro bohaté, kteří si zaplatí cestu na hvězdy. Místo letu do jiných prostor se stávají v různých funkcích otroky města nebo zaplatí svou touhu životem. Jak se dostanou lidé dovnitř, není zmíněno vůbec. Mullerdóm je tak uzavřeným prostorem s vystavěnou hierarchií, která se hroutí spolu s narušením výstavby a stability domu.

Z této prostorové pasti uniká hlavní postava až probuzením se ze snu, tedy přechodem do jiného fikčního světa románu. Zde se opět, stejně jako na počátku příběhu, nejprve orientuje v prostoru, pátrá po tom, kde se nachází a teprve s určením své nynější polohy ožívají i vzpomínky na to, kým je, jak se jmenuje a co se stalo: „Kde to jsem? bázně šeptá člověk, vzpomíná na svůj tisícipatrový sen. Doktor se ušklíbl: Na světě!... Správně bys už měl ležet pod vápnem v tyfóvé jámě za tockojským lágrem!“

## **2.2.6) Malý velký svět králičí nory.Šachovnice za zrcadlem:**

### ***Alenka v Kraji divů a za zrcadlem – Carroll Lewis***

Stejně jako u předchozího příspěvku z díla Jana Weisse je i *Alenka v Kraji divů a za zrcadlem* (1983) konstruována rámcově, kde první, výchozí fikční svět působí jen jako kulisa,



nutné zobrazení prostoru, odkud je pak už možné vyrazit kamkoli, do dalších fikčních světů – do zaječí nory nebo za zrcadlo, kde se následně odehrává hlavní příběh. Prostoupení se s prvním fikčním světem je v závěru představeno jako probuzení ze snu (místo karet na Alenku padalo suché listí ze stromu), probudí se na břehu u cesty, kde předtím viděla utíkat bílého králíka, nebo křesle, kde usnula s černým kotětem v náručí. Tak je kolo uzavřeno na rozdíl od Weissova příběhu, kde na začátku přímo vstupujeme do hlavního fikčního světa, aniž bychom o tom prvním věděli.

Z hlediska prostoru se toho nedozví čtenář mnoho o prvním, výchozím fikčním světě, odkud Alenka skočí králičí norou, případně projde zrcadlem do jiného světa. Zde pracuje autor s předpokladem čtenářovy spolupráce při dotváření obrazu „reálného světa“, odkud Alenka pochází. Na principu presupozice je čtenář schopen i zařadit Alenku do anglického prostředí a příslušné společenské třídy, avšak zásadní pro děj příběhu to vlastně není.

Odbude-li autor první fikční svět celkem stroze, věnuje se o to více prostoru za králičí norou, případně za zrcadlem. Oba tyto fikční světy jsou konstruovány především na základě neobvyklých postav, které zde Alenka potkává, ale ani prostor, v němž se nalézají, není bez významu a vlastních charakteristických vlastností. V topoanalýze jsem se zaměřila na motiv vstupu, dále na pohyb a jeho podmínky v tomto fikčním světě, na paralelní výstavbu prostoru a také na daná omezení fikčního světa i prostoru v něm. Oba příběhy budu sledovat samostatně, neboť se mi to zdá vhodnější z hlediska některých zásadních kroků při tvorbě pravidel a kompozici prostoru fikčního světa.

## V Kraji divů

**Vstup** do druhého světa je umožněn pádem zaječí norou, který připomíná velmi pomalou jízdu výtahem, z něhož je možné sledovat věci na zdech kolem a dokonce se jich dotýkat a přemísťovat je. Dětské představy o tom, kam asi dopadne, míří k vizi šachty skrze zeměkouli a možnost dostat se tak k protinožcům. Tento vstup dělá ze zajíce, za nímž Alenka do nory vběhla, jakéhosi průvodce, kterého neustále v druhém světě potkává, ale jeho role není významnější než ostatních postav.

Pro vstup do nory stačilo samotné **rozhodnutí** to udělat, stejně to platí i u všech ostatních průchodů, k nimž se Alenka cestou dostane. Když chce např. vstoupit do domku Vévodkyně, vypadá to, že jí to žabí lokaj neumožní, ale když se sama rozhodne a dveře prostě otevře, není zadržena a může jít dál. Podobným případem jsou dvířka v kmeni stromu vedoucí

do krásné zahrady, ty otevře také bez potíží, neboť klíček i lahvičky s kouzelnými nápoji má volně k dispozici.

**Předpokojem** ke Kraji divů je místnost s mnoha dveřmi, kde ale otevřít jdou pouze maličká dvířka – Alenka se musí zmenšit, aby jimi mohla projít a následně opět vyrůst, aby mohla vzít klíček se stolu. Prostor jí připravuje těžkosti především svým neobvyklým a nepravidelným uspořádáním. Alenka sama se stává spolutvůrkyní vzhledu prostoru, když např. příliš vyroste a rozpláče se, vytvoří ze svých slz moře, kde se potom sejde mnoho místních tvorů, s nimiž může hovořit. Paralelní prostor jako v místnosti před zahradou nacházíme u králíka doma – v místnosti se opět vyskytuje stůl, klíček a lahvička. Nakonec je tedy většina míst vykonstruována podobně, aby zjednodušovala orientaci a pohyb.

Za zmínku stojí okamžik, kdy je Alenka dotázána na svou **identitu**. V závislosti na změně prostředí se ztrácí jistota a určitý pojem vlastního já – dochází k vyjádření nejistoty o tom, kdo vlastně jsem tady a teď: „Kdopak jsi?“ řekl Houseník. [...] „Kdo – kdo jsem teď, to opravdu nevím – vím jen, kdo jsem byla, když jsem dnes ráno vstávala, ale od té doby jsem se už jistě několikrát proměnila“ (s. 30).

**Pohyb** po Kraji divů je možný především díky zmenšování a zvětšování se, neboť ne všechny objekty mají stejné měřítko velikosti, a tak se jim Alenka musí přizpůsobovat. Všechny proměny velikosti směřují k zmenšení a zvětšení, nikde není potřeba protáhnout se úzkou škvírou nebo naopak, v tom je zde zachována jednotnost, která také přispívá k zjednodušení pohybu. Vertikální pohyb vždy zároveň směřuje k setkání s někým – do korun stromů, kde holubice sedí na vejcích, k Houseňákovi, co odpočívá na houbě apod.

S pohybem je samozřejmě spojená i orientace v prostoru. Zeptat se někoho na cestu a dozvědět se odpověď není tak snadné, jak by se zdálo: „Kudy se dostanu odtud? A kam chceš jít? To je mi jedno, kam... Pak je jedno, kudy půjdeš. Jen když se někam dostanu. To se jistě dostaneš, když půjdeš dost dlouho“ (s. 40), tak probíhá rozhovor s kočkou Šklíbou. Tato nabídka volného výběru připomíná, že Kraj divů nemá hranice, ale zároveň také to, že všechna zajímavá místa jsou od sebe vzdálena „kousek“ cesty, aby se tu mohla malá dívka pohodlně pohybovat.

## Za zrcadlem

I druhý příběh Alenčiných dobrodružných cest je koncipován formou dvou fikčních světů obsažených v sobě. Výchozím místem je pokoj v domě, kde Alenka bydlí. Zde se nachází velké zrcadlo, jímž projde do druhého světa.

Osnovou i omezením světa za zrcadlem je šachová hra, podle níž je celý příběh konstruován. Když Alenka stojí na kopci ve světě za zrcadlem, vidí pod sebou celou krajinu, která je rozdělena jako šachovnice (travnatá políčka oddělená potůčkem). Tentokrát nemá Alenka na vybranou, kudy půjde a co bude dělat, vše je předepsáno v šachové partii, v níž se má dostat na osmé políčko, aby se stala královnou. Forma šachu ovlivňuje také to, jaké postavy se budou ve fikčním světě vyskytovat, i když toto pravidlo neplatí stoprocentně, přesto jsou významnými postavami právě šachové figurky, které mohou Alenku nějak významněji ovlivnit na její cestě. Stejně jako v prvním příběhu je i zde role průběžného průvodce – tentokrát ji přebírá černé kotě, s nímž si Alenka hrála, které má představovat černou šachovou královnu.

Do druhého světa je i zde, shodně s předchozím příběhem, zvláštní průchod, který do jisté míry ovlivňuje charakter dalšího dění a konstruování druhého světa. **Průchodem** do druhého světa je zrcadlo – něco jako druh okna, kterým se díváme do jiného místa, než kde jsme sami (paralela s oknem je nasnadě z hlediska úvodních poznámek Alenky o pohledu ze skutečného okna). V domě za zrcadlem je vše naopak než v originále a dotvořeny jsou i ty části, které v zrcadlovém odrazu vidět nebyly. Předměty v pokoji za zrcadlem dostávají lidskou podobu a ožívají, např. šachové figurky se tu procházejí po zemi před krbem, což nemohlo být v zrcadle vidět.

Alenka projde domem za zrcadlem a vychází na zahradu. Odtud se chce podívat na nedaleký kopec. Avšak cesta od domu pryč není jednoduchá, všechny cesty vedou totiž zpět k výchozímu bodu: „dům se jí pletl do cesty“ (s. 87). Pravidla orientace a určování směru zde platí obráceně, stejně jako v zrcadle, když se chce někam dostat, musí jít přesně na opačnou stranu. Tento motiv není ale dodržován striktně ve všech částech příběhu. S těmito pravidly souvisí i cesta s Černou královnou, kdy musí obě běžet ze všech sil, aby zůstaly na místě.

Tento druhý příběh Alenky je v zásadě konstruován jako cesta a dívka musí také překonávat větší vzdálenosti než v první části (cesta vlakem). Při konstruování příběhu bylo

využito intenzionální funkce odkazující ke hře z reálného světa, která je zde základem pro vytvoření vztahů, pravidel, pohybování se a obsazení prostoru.

## 2.2.7) Odtud, odtamtud, odjinud.

### *Nebe, peklo, ráj* – Julio Cortázar

Tento román (2001) bych označila za formální experiment nabízející různé možnosti čtení, a tím i umožňuje čtenáři přecházet plynule mezi dvěma fikčními světy, v nichž se děj odehrává. V tomto případě se nezaměřím do takové míry na interpretaci prostoru samotného, ale spíše na formální rysy, které prostor provázejí.

Autor v předmluvě dává čtenáři na výběr, zda se rozhodne postupovat po kapitolách tak, jak jsou řazeny za sebou, nebo zda využije speciálně sestaveného pořadí kapitol, které mě v následující analýze bude zajímat především. Původní sled kapitol nabízí nejprve příběh z prostředí bohémské Paříže, následně z Argentiny a ve třetí části se nachází doplňující myšlenky a scény pro obě předcházející části. Tento způsob tradičního čtení není nijak neobvyklý a dává možnost dostat se ke všem částem knihy.

Avšak pokud autor na začátku díla nabízí **dvě možnosti čtení**, staví čtenáře před otázku po smyslu této činnosti. Čím bude to druhé čtení jiné, či lepší než obvyklý postup. Nutnost listování knihou a hledání navazujících kapitol podle seznamu do značné míry narušuje plynulý proces čtení a připomíná spíše hledání v naučném slovníku. S tím souvisí i narušení kontinuity děje, které může mít za následek jisté ztížení orientace čtenáře v textu. Je to pokus o odcizení četby a zdůraznění aktu čtení, o neustále nové vstupování do téhož fikčního světa? Chce autor čtenáři přinést novou zkušenost z četby nebo zkouší jeho ochotu podrobit se autoritě a spolupracovat na vytváření fikčního světa?

Zajímalo mě, do jaké míry si autor troufl smísit textové části dohromady, a zda je možné vysledovat případný dopad na práci s prostorem. Tím je míněn např. zvýšený výskyt popisných označení pro lepší orientaci čtenáře, časté „znovu uvádění“ do děje, místa a času příběhu a také to, jak na sebe zpřeházené kapitoly navazují.

Po analýze výstavby textu a interpretačním pokusu Cortazárova experimentu jsem zjistila, že autor nemísí do sebe roviny příběhu z Paříže a z Argentiny, ale pouze do nich přimíchává tzv. Postradatelné kapitoly. Tyto vmíšené kapitoly nedisponují žádným zvláštním

navazováním na předešlý děj, jsou to spíše uzavřené úvahové celky vhodné pro takový přesun v textu. Původní dva oddíly prokládají tak, aby příliš neodváděly pozornost, vkládány jsou po jedné až po třech, ale kontinuitu děje nebo jednotu času a prostoru nenarušují. V závěru je připravena jakási smyčka uvádějící čtenáře opět na začátek. Text tak v tomto druhém pořadí tvoří nekonečný příběh odvíjející se stále dokola.

Lze předpokládat, že by smíšení oněch dvou fikčních světů, v nichž se děj odehrává, přivodil příliš velký chaos, zmatení a kladl by mnohem větší nároky na autorovu práci, co se týče návodu čtenářovy orientace. Také je možné, že záměr autora byl skutečně pouze ukázat, jak je možné napsat knihu bez „nadbytečných“ kapitol. Otázkou je, proč nezařadil do druhé možnosti čtení všechny základní kapitoly a několik z nich vynechal. Stává se tedy přeci jen fikční svět příběhu po těchto změnách něčím jiným, novým oproti původnímu čtení? Je možné, že tato autorova „hra“ poukazuje k teorii minimální odchylky, k místům nedourčenosti, stejně tak jako k předpokladu, že ve výsledku nezáleží na tom, kolik informací čtenář o fikčním světě dostal, ale na tom, jak s nimi dál sám pro sebe pracuje. V tom mu autor může být nápomocný, ale konečný výsledek závisí jen na něm samotném. Cortazarův román staví ostatní zde zahrnutá díla do opozice z hlediska přístupu ke čtenářům, jimž nabízí vedle souvislého obrazu ještě jeden roztržitý úvahovými pasážemi. Ale možná bych měla spíše říci, že jim nabízí koncentrovaný fikční text s možností volby, což se např. v Kouzelném vrchu při filozofických diskuzích Naphty nebo Settembriniho neděje. Snad je v tomto experimentu více porozumění pro čtenáře, než by se na první pohled zdálo.

Věnujeme-li nyní pozornost práci s prostorem, musím připustit, že jsem oproti původnímu očekávání nezaznamenala žádný zvýšený výskyt toponym, upřesňujících odkazů či zdůrazňování místa. Zdá se, že autor pracuje s předpokladem, že čtenář snadno uchová v paměti kontinuitu děje a umožňuje mu orientovat se především podle toho, které postavy se v příběhu vyskytují a také dle zacházení s designací vlastních jmen. Drobné zklamání nad minimální závažností práce s prostorem v rámci tohoto experimentu vyvažuje skutečnost, že prostor disponuje tak silnou základnou, která vlastně drží celý děj pohromadě i bez zvláštních naznačování a pomůcek.

K tématice prostoru se vztahuje také členění díla na tři hlavní oddíly, jak bylo zmíněno již na začátku těchto úvah. Tyto oddíly nesou označení: **Odtamtud** (Paříž), **Odtud** (Argentina), **Odjinud** (Postradatelné kapitoly). Velmi snadno lze odhalit, že Argentina je pokládána za výchozí místo, což souvisí i s původem autora. „Odtamtud“ evokuje již jistou

vzdálenost, ale přesto ne cizost, spíše něco důvěrně známého. „Odjinud“ by se mohlo spojovat s obsahem části kapitol tohoto oddílu, které se víceméně mimo čas a prostor zamýšlejí nad různými otázkami, ale není tomu tak u všech, ani se nedá říci, že by byly všechny postaveny mimo prostorové vztahy vyprávění, naopak některé z nich dobře doplňují základní dvě kapitoly. Vzbuzuje to tedy otázku, kde je místo, kterým je míněno ono „odjinud“? Nic zásadní se v této části nezmění vzhledem k fikčním světům, které se zde otvírají, i perspektiva vypravěče zůstává stejná. Je to místo v mysli, v představách nebo to pouze vhodně doplňuje členící triádu? Tuto otázku ponechávám volně k zamyšlení na závěr svých interpretačních pokusů.

### **3. Kouzelný vrch v zemi za zrcadlem, aneb Když se všechno propojí**

Zde se pokusím shrnout ve výsledné syntéze postřehy, nápady a souvislosti, které mě během jednotlivých interpretací napadaly, a které by mohly být využitelné jako nástroje pro další možnosti interpretací nebo tvorby možných kategorií, které by pomáhaly při rozklíčování fikčních světů prózy. Neznamená to ale, že bych souhlasila s tím, že by interpretace měla mít pevně dané kategorie, v nichž by se hledalo jako v matematicko – fyzikálních tabulkách a hodnoty by se přiřazovaly daným jevům, naopak se přikláním k tvůrčí volnosti, která může přinést nové nápady a originální úhel pohledu. Následné shrnutí a zamyšlení se nad výsledky své práce považuji za možný odrazový můstek pro další interpretace nebo při nejmenším za jeden z možných směrů, jimiž se může uvažování o literatuře ubírat.

#### **3.1) Paleta světů**

Při volbě kategorií, z nichž jsem vycházela v interpretacích, jsem zvolila opačný postup, než který bývá obvykle používán v odborné literatuře, z níž jsem čerpala. Namísto tvorby tematických a motivických okruhů k pojetí prostoru a jejich následného dokládání na příkladech z různých děl, jsem vyšla primárně od textu a možností, které pro práci s prostorem sám nabízí. Díky rozmanité volbě dokladových materiálů mi ve výsledku vznikla poměrně široká paleta různých pojetí a rozpracování fikčních světů. V každém z nich byly zjištěny typické jedinečné motivy charakteristické pro dané dílo. Při pohledu na interpretační celek se však rýsují i jisté shody a podobnosti, z nichž se nyní pokusím vyvodit možné obecnější souvislosti, shodné postupy a prvky.

Některé postřehy z teorie fikčních světů se takřka přirozeně promítaly do uvažování o prostoru a jeho interpretací, což podporuje správnost volby tohoto východiska a zajímavost jednotlivých bodů na motivické ose, např. vymezování fikčního světa vůči světu reálnému, etablování fikčního prostoru, vstup do světa fikce, způsob reference nebo identita postav. V tomto bodě se naplnila očekávání vkládaná na počátku práce do budování teoretické základny. Interpretační výkon však šel mnohdy ještě dál při hledání nových významů a cest v pojetí prostoru. Při závěrečném srovnání se oba směry prolínají a ukazují výsledky

v podobě obecnějších kategorií pro charakteristiku prostorových vztahů. Jak zřejmě vyplývá z jejich zpracování, vzniká se vstupem do fikčního světa nejen kategorie prostoru, ale i času. Tato výrazná jednota provází nejen díla, ale i očekávání čtenářů. Není to poprvé, kdy je v této práci časoprostor zmiňován, ale považuji ho za zásadní a jako takový patří i do těchto závěrečných úvah. Jakmile mám nějaké *kde*, chci vědět také *kdy* a naopak. Pokud je od časového zařazení v příběhu z nějakých důvodů odhlíženo, dotváří si ho čtenář samovolně z náznaků a kulturního kontextu.

### 3.1.1) Exkluzivní místo jako past

Zároveň mi také vyplynul poznatek týkající se existence významných míst ve fikčních světech. Jakmile je nějaké takové místo založeno, třeba i jako hlavní dějiště příběhu, a tedy jako centrum fikčního světa, vymezuje se vůči okolnímu světu ve fikci, ať už svými vlastnostmi, obyvateli, vzhledem nebo dalšími prvky. Nemusí to být místo nápadné na první pohled jako je Kastálie, samotné označení pedagogická provincie už z něj dělá cosi výjimečného, zvláštního, hodného pozornosti nebo zaječí nora, kterou se propadne do kouzelné země. Ale např. taková hora ve švýcarských Alpách vůbec nepůsobí nápadně na první pohled, stejně jako vesnice, nad níž se tyčí zámek nebo vesnické prostředí prázdných Čepových. Ty se právě vymezují vůči okolí svými vlastnostmi. Vymezení se také může dít v rámci různých opozic, nejčastější je protiklad nahoře a dole používaný např. v Mannově *Kouzelném vrchu* nebo ve Weissově *Domu o tisíci patrech*, ale i v Kafkově *Zámku* je možné hovořit o významném začlenění této opozice, která se zdá být vhodná pro nenásilné naznačení hierarchizace prostředí. Další možností, jak se vymezit vůči okolí, je vkládání fikčních světů do sebe, což je příklad *Alenky v Kraji divů* nebo *Domu o tisíci patrech*.

Takovéto neobvyklé místo, může být klidně označeno jako exkluzivní a izolované svým charakterem od okolí, se vyznačuje i vlastností poutat k sobě své obyvatele různými způsoby, prolnout se do nich a dát jim něco ze svého cejchu neobvyklosti. Prostor je zaměstnán svým způsobem tak, aby zde zůstali věčně. Na místě je otázka – proč? Protože jak praví teoretické stati a jak nám literární praxe potvrzuje, pokud nejsou postavy, není ani prostor. Nač vytvářet prázdné fikční světy, vždy se tam objeví nějaký Adam a Eva, kteří ten prostor zalidní a dají mu smysl. Tento typ prostoru, v interpretacích jsem jej označila jako pohlcující, je vlastně takovým prototypem dlouhodobě udržitelného rozvoje. Dokud bude mít své obyvatele, bude existovat.



Pokusí-li se již hluboce zakořenění obyvatelé opustit na stálo takovýto prostor, tedy změnit svůj život, nepřežijí často setkání se s okolním světem, kterému nejsou přizpůsobeni a na jehož pravidla nejsou zvyklí. Jejich odchod bývá spojován s touhou po dobrodružství, boji, lidech, podílení se na vývoji společnosti... zkrátka s touhou po životě, jako by na tom jejich místě skutečný život nebyl.

### **3.1.2) Neptej se kdo, ale kde**

Až překvapivě často jsem se setkávala s náznaky toho, jak se lidská identita pojí automaticky s místem, kde se právě člověk vykytuje. Nejde jen o začlenění se do společnosti, zapadnutí mezi obyvatele místa, ale skutečně o niterné propojení s prostorem, vnímání jeho jemných nuancí a přizpůsobení se mu. S tím se pojí také pocit hrdosti, který se s místem, kde člověk žije, spojuje a následně pocit sounáležitosti mezi lidmi navzájem a lidmi ve vztahu k místu. Oboje se stává neoddělitelným a tvoří pevně semknutou strukturu. Stejně jako si lidé na svém místě vytlačí svůj důlek do země, kde potom pevně sedí, tak se i prostředí prolne do nich, prostoupí je a zůstává v nich.

Odtud se vyvíjí často také hierarchizace společnosti, první stupeň odlišení se určuje podle rozdělení na místní a cizí, dále se již dělí jen místní mezi sebou podle funkcí, které zastávají nebo rolí, které hrají. Přináležitost k místu se projevuje také v porozumění místní hantýrce, vtipům, zvykům a životní kultuře, která se postupně vytváří charakteristická právě pro dané místo a obyvatele odlišuje od ostatních.

### **3.1.3) Cesta jako cíl**

Společně využívaným významným motivem próz, kde je jedním z témat osobnostní vývoj a růst postavy, je cesta. Nejdůkladněji rozpracovaná pravděpodobně v *Kouzelném vrchu*, ale i jinde se dají pozorovat tytéž náznaky. Cesta je spojovník mezi dvěma místy, jistý druh mezihry, prostor, kde se rekapituluje předešlé, od něhož má být cestující odstřižen, aby se mohl otevřít novému. Zároveň skýtá také čas pro osobní zamyšlení se nad sebou samým. Cesta již sama o sobě znamená, že se někdo rozhodl k činu, ale ona to svým charakterem ještě podpoří.

Oblíbeným motivem tajemného prostoru jsou uzavřené průchody nebo mezírky, škvírky, kterými lze nahlédnout jen část toho, co chce zůstat skryté. Pro otevření dveří nebo možnost volného pohybu po takovém prostoru je nutné znát jistý druh klíče, který opět může mít různé podoby a dostat se k němu je různě obtížné. Oproti tajemnému prostoru se např. prostor místa pohlcujícího vyznačuje tím, že otvírá svým obyvatelům nejrůznější zákoutí, aby jim právě ukázal všechny své poklady a připoutal je k sobě ještě pevněji.

\* \* \*

Pokud se mám vyhnout rekapitulování všech zajímavých nápadů a postřehů, které během četby přicházely a které jsou již v předchozí části práce zaznamenány, ukončím takto shrnutí shodných motivů prostoru využívaných v dílech obecně. Ještě bych chtěla ale vyzdvihnout některé typy próz, které se právě přímo pojí s charakterem prostoru: místo pohlcující, místo bránící se, místo prostupujících se světů, místo hry a místo otisku identity. Tyto charakteristiky se mohou různě doplňovat, podporovat nebo jít proti sobě. Obsahují v sobě velmi koncentrovaně vyjádřené výsledky mým pozorování, která jsou samozřejmě omezená podle úseku výběru dokladových materiálů, ale zároveň dostatečně široká, aby nabídla platformu dalšímu uvažování.

## **Závěr**

Ve své práci jsem vyšla od teorie fikčních světů směrem k interpretacím prostoru v románech. Myslím, že jsem z teoretických podkladů získala mnoho zajímavých podnětů pro závěrečné interpretace, které potvrdily, že prostor může být významnou významotvornou složkou díla, skrze niž lze uchopit celý román nebo již je možné využít jako jeden z přístupů k textu. Z vybraných románů, na nichž jsem topoanalýzy prováděla, vyšla poměrně pestrá paleta různých typů prostoru, které se mohou vyskytovat. Zajímavé je srovnání jednotlivých realizací prostoru a jejich vztah k vnějšímu světu, organizace prostoru v díle nebo přístup ke čtenáři. V závěru práce shrnuji ještě zjištěné možné kategorie prostoru, podle nichž se může čtenář orientovat a které mohou pomoci při rozklíčování románového prostoru.

## Použité zdroje

- BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. Praha, Malvern 2009. Přel. Josef Hrdlička.
- BACHTIN M. M.: *Román jako dialog*. Praha, Odeon 1980. Přel. Daniela Hodrová.
- BARTHES, Roland: *Efekt reálného*. *Aluze* 10, 2006/3. Přel. Tomáš Jirsa.
- CÍLEK, Václav: *Krajiny vnitřní a vnější*. Praha: Dokořán, 2005.
- ČERVENKA, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha, Paseka 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha, Academia 2008.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Heterocosmica*, Praha, Karolinum 2003.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Studie z české literatury a poetiky*. Praha, Torst 2008.
- ECO, Umberto: *Malé světy*. In: *Česká literatura* 45, 1997/6. Přel. Petr Kaiser.
- FOŘT, Bohumil: *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno, Host 2005.
- FOUCAULT, Michel: *O jiných prostorech*. In: *Myšlení vnějšku*. Brno, Host 2003. Přel. Čestmír Pelikán.
- HAUSENBLAS, Karel: *Zobrazení prostoru v Máchově Máji*. In: Grebeníčková, Růžena; Králík, Oldřich, eds.: *Realita slova Máchova*. Praha: Československý spisovatel, 1967. Přetištěno In: *Výstavba jazykových projevů a styl*. Praha: Univerzita Karlova, 1972.
- HODROVÁ, Daniela: *Místa s tajemstvím: Kapitoly z literární topologie*. Praha, Koniasch Latin Press 1994.
- HODROVÁ, Daniela (ed.): *Poetika míst: Kapitoly z literární tematologie*. Jinočany H&H. 1997.
- HRBATA, Zdeněk: *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle*. In: Červenka, Miroslav et al.: *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2005.
- LOTMAN, Jurij M.: *Problém umeleckého priestoru*. In: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava, Tatran 1990. Přel. Milan Hamada.
- MITCHELL, W. J. T.: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*. In: *Critical Inquire* 6, 1980/3, The University of Chicago Press.
- NÜNNING, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, Host 2001.
- PAVEL, T. G.: *Fikční entity*. *Aluze* 8, 2004/1. Přel. Kateřina Vlasáková.
- RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v literární teorii: hra interdisciplinarity*. *Aluze* 9, 2005/1. Přel. Michal Šašma.

- RONENOVÁ, Ruth: *Možné světy v teorii literatury*. Brno, Host 2006. Přel. Miroslav Červenka.
- RYANOVÁ, Marie-Laure: *Fikce, nefaktuály a princip minimální odchylky*. *Aluze* 9, 2005/3. Přel. Jitka Cardová.
- RYANOVÁ, Marie-Laure: *Možné světy v soudobé teorii literatury*. In: *Česká literatura* 45, 1997/6. Přel. Miroslav Červenka.
- RYANOVÁ, Marie-Laure: *Narativní prostor*. *Aluze* 14, 2010/3. Přel. Veronika Čurdová.
- SVATOŇOVÁ, Kateřina: *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*. Praha, Casablanca 2009.
- WALTON, K. L.: *Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného?* *Aluze* 9, 2005/2. Přel. Alice Procházková.
- WATZLAWICK, Paul: *Jak skutečná je skutečnost*. Hradec Králové, Konfrontace 1998. Přel. Zbyněk Vybíral.
- ZORAN, Gabriel: *K teorii narativního prostoru*. *Aluze* 13, 2009/1. Přel. Soňa Navrátilová, Iva Urbanová a Jana Chromcová.

## Primární literatura

- MANN, Thomas: *Kouzelný vrch*. (I./II.) Praha, Odeon 1975. I. díl přel. Jitka Fučíková, II. díl přel. Berta a Pavel Levitovi.
- KAFKA, Franz: *Zámek*. Praha, 1989. Přel. Vladimír Kafka.
- HESSE, Hermann: *Hra se skleněnými perlami*. Praha, Parnas 1996. Přel. Vratislav Slezák.
- ČEP, Jan: *Dvojí domov*. Praha, Vyšehrad 1991.
- LEWIS, Carroll: *Alenka v Kraji divů a za zrcadlem*. Praha, Albatros 1983. Přel. Aloys a Hana Skoumalovi.
- WEISS, Jan: *Dům o tisíci patrech*. Praha, ČSS 1990.
- CORTÁZAR, Julio: *Nebe, peklo, ráj*. Praha, MF 2001. Přel. Vladimír Medek.